

**A KODÁLY ÉVFORDULÓ
HAZAI ÉS NEMZETKÖZI
KULTÚRTÖRTÉNETI VONATKOZÁSAI**

Tanulmánykötet

Szeged, 2008

**A KODÁLY ÉVFORDULÓ
HAZAI ÉS NEMZETKÖZI
KULTÚRTÖRTÉNETI VONATKOZÁSAI**

Tanulmánykötet

Szeged, 2008



Szerkesztette:

Dr. Dombi Józsefné
főiskolai tanár

Dr. Maczelka Noémi
tanszékvezető főiskolai tanár

Lektorálta:

Laczi Júlia
főiskolai művészstanár

Szabadyne Dr. Békési Magdolna CSc
főiskolai tanár



ISBN 978-963-482-861-7

Kiadja:

© SZTE JGYTF Kar Ének-zene Tanszék

Nyomdai kivitelezés:
SZTE ÁOK Nyomda
Vezető: Nagy János

A kiadást a Szegedért Alapítvány támogatta

Szeged, 2008

X 66040

Tisztelt Olvasó!

Dr. Dombi Józsefné dr. Kemény Erzsébet szerkesztésében tanszékünk nyolcadik tanulmánykötete jelenik meg az idén. A tanulmánykötetben elsősorban a 2007. október 9-10-i konferenciánkon elhangzott előadások szerepelnek. Ennek a konferenciának központi témája évfordulós zeneszerzőnk, Kodály Zoltán élete és munkássága volt. Az ettől eltérő témák aktualitásuk miatt kerültek beszerkesztésre, és remélhetőleg érdekes olvasmányt is nyújtanak. Bízom abban, hogy a kötetben megjelenő tanulmányok, cikkek felkeltik olvasóink érdeklődését.

Itt köszönöm meg a „Szegedért Alapítvány” ismételt támogatását, mellyel a kiadvány megjelenését lehetővé tette.

Szeged, 2008. január 1.

Maczelka Noémi DLA
Tanszékvezető

Dear Reader,

It is my pleasure to say thank to my colleague, Dr. Erzsébet Dombi-Kemény, who already edited our 8th booklet. I think it is very important in the life of our department that not only we, but our known and unknown colleagues in our country (and maybe outside of Hungary) also use our publications. About this fact we can find evidence in the book of Christoph Wolff (Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző. Park Kiadó, Budapest 2004. – On page 625 it alludes to our issue „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése” Szeged, 2001.)

In our booklet you may find the presentations of our latest conference in 2007. This conference focused on the work and life of Zoltán Kodály. Beside this you can read about different matters as well. I would hereby like to thank the “Foundation for Szeged” for sponsoring our publications.

I hope you will enjoy this book, and can use it in your work or study.

Szeged, on 1st January 2008.

Noémi Maczelka DLA
Pianist, head of the Music Department
University of Szeged Faculty of the Education “Juhász Gyula”

Bevezetés

Az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszéke immáron hagyományt teremtett, amikor 2000-től minden évben zenei konferenciákat szervezett. A tudományos ülések témájához rendszerint hangversenyek is kapcsolódtak. A 2004 októberében rendezett 5., jubileumi konferencia alkalmat ad arra, hogy visszatekintsünk az eddigi rendezvényekre.

Az első tudományos ülésre „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése” címmel került sor, melyen a Magyar Bach Társaság elnöke, Kamp Salamon is előadást tartott. Az ülést követő rövid hangversenyen Bach: Olasz koncertjét hallhatta a közönség Maczelka Noémi zongoraművész előadásában. Az esti orgonahangversenyen Bach: g-moll fantázia és fúgáját és egy korárelőjátékot Réz Lóránt orgonaművész, Bach: G-dúr trioszonátáját és c-moll passacaglia c. művét Csanádi László orgonaművész adta elő. A hangversenyen két korált énekelt Szabadyné Dr. Békési Magdolna főiskolai tanár.

2001-ben a Bartók-Verdi Konferencián Szeged város művészeti életének reprezentatív képviselői nagymértékben járultak hozzá a konferencia sikeréhez. Különösen a Szegeden évekig zeneigazgatóként működő Pál Tamás Liszt-díjas karmester, Kiváló művész és Sándor János kétszeres Jászai Mari-díjas, Dörmötör-életműdíjas rendező nevét kell itt megemlítenünk. Külföldi előadóként üdvözölhettük Dr. Csehi Ágota PhD főiskolai adjunktust a nyitrai Konstantin Filozófa Egyetem Pedagógiai Fakultásáról. A konferenciához kapcsolódó Verdi-hangversenyt Giorgio Pressburger úr, a budapesti Olasz Intézet igazgatója nyitotta meg. A hangversenyen az SZTE JGYTFK Kardos Pál Női Kara a „Lauda alla vergine Maria” c. kórusművet szolgáltatta meg Ordasi Péter vezényletével, majd Liszt Ferenc Verdi-átíratái és Verdi-áriák következtek. A „Rigoletto-parafrázist” Maczelka Noémi, az „Agnus Dei” és „Salve Maria” c. műveket Dombiné Kemény Erzsébet játszotta. Alfredo áriáját Varjasi Gyula énekelte Joóbné Czifra Éva zongorakíséretével. Az „Il poveretto” c. dalt Czene Zoltán, Margit imáját Kozma Szilvia főiskolai hallgatók énekeltek ugyancsak Joóbné Czifra Éva zongorakíséretével. Felkészítő tanárunk Bárdi Sándor főiskolai docens volt. Az ünnepi hangversenyt az SZTE JGYTFK hallgatóiból alakult kórus zárta Verdi: Nabucco c. operájából a „Rabszolgák kara” előadásával. A kórust Dr. Mihálka György Magister Emeritus professzor, tanszékünk ny. tanára vezényelte, zongorán kísért Dr. Dombiné dr. Kemény Erzsébet. A műsort Laczi Júlia művésztanár vezette.

2002 szeptemberében a városban elsőként emlékeztünk meg Kodály születésének 120. évfordulójáról. A megemlékezést összekötöttük két Kodály-tanítvány, tanszékünk volt tanárai, Avasi Béla és Frank Oszkár 80. születésnapjának megünneplésével. Ez alkalommal két külföldi vendég: Mag. Wolfgang Zawichowski, a Pädagogische Akademie der Diözese St. Pölten Kremsi Intézetének (Ausztria) tanára, és Dr. Csehi Ágota PhD, a nyitrai Konstantin Filozófia Egyetem Pedagógiai Fakultásának adjunktusa előadására is sor került. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Kodály-művek hangzottak el. A „Székely keservest” Dombiné Kemény Erzsébet játszotta, majd dalok következtek: „El kéne indulni”, „Ó, mely sok hal” Varjasi Gyula (ének), Joóbné Czifra Éva (zongora), „Az erdő”, „A farsang búcsúszavai” Altorjay Tamás mv.(ének), Dombiné Kemény Erzsébet (zongora), „Hogyan tudtál...”, „Hej, kék tikom...” Laczi Júlia (ének), Maczelka Noémi (zongora) előadásában. A hangversenyt a „Marosszéki táncok” c. darab zárta, melyet Maczelka Noémi zongorázott.

A 2003-as konferenciát Schubert halálának 175., Brahms születésének 170., és Wagner születésének 180. évfordulójára emlékezve terveztük meg. Ezen a konferencián egy finn előadót is üdvözölhattünk Pirkko Martti személyében (Turkui Egyetem Raumai Tanárképző Kara), és a témához kapcsolódó kutatásokat végző kollégákat, mint pl. Meszlényi Lászlót, a Zene-művészeti Főiskolai Karról, Sándor János kétszeres Jászai Mari - és Dömötör életműdíjas rendezőt valamint Frank Oszkár ny. főiskolai tanárt Budapestről. Mellettük tanszékünk kutató oktatói tartottak előadásokat. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Schubert, Avasi Béla és Brahms műveket hallhatott a közönség. Schubert-művek vezették be a hangversenyt: a 23. zsoltárt az SZTE JGYTFK Kardos Pál Női Karából alakult Kamarakórus adta elő Ordasi Péter vezényletével, majd a „Muzsikához” c. dalt Varjasi Gyula énekelte. Az Asz-dúr impromptu-t (op. 90.) Dombiné Kemény Erzsébet adta elő zongorán, majd duett következett: Schubert-Berté: Ó, drága szép muzsika kezdettel Laczi Júlia és Varjasi Gyula előadásában, zongorán kísért Joóbné Czifra Éva. Avasi Béla Wagner-stílustanulmányát Szabadyné Békési Magdolna énekelte, zongorán kísért Maczelka Noémi. A Brahms-műveket a d-moll capriccio op. 116. no.7. vezette be Maczelka Noémi előadásában, majd a VI. magyar tánc hangzott el Joóbné Czifra Éva és Dombiné Kemény Erzsébet négykezes játékaival. A hangversenyt a „Szerelmi dalkeringők” zárta Szabadyné Békési Magdolna, Laczi Júlia, Varjasi Gyula és Kovács Gábor (ének), Joóbné Czifra Éva és Dombiné Kemény Erzsébet (zongora) előadásában.

A jubileumi konferenciát 2004-ben Prof. Dr. habil Galambos Gábor tanszékvezető egyetemi tanár, kari főigazgató nyitotta meg.

Ekkor üdvözölhettük a legtöbb külföldi előadót, Prof. Bård Dahle egyetemi tanárt (Høgskulen i Volda, Norvégia), Esther Nott középiskolai tanárt (Sydney, Ausztrália), Dr. Csehi Ágota PhD főiskolai docent a nyitrai Konstantina Filozófia Egyetemről és Dr. Judita Kučerova CSc főiskolai docent a brno-i Masarykov Egyetemről. A konferenciához kapcsolódó hangversenyt az egyetemi Aulában rendeztük, melyen külföldi vendégeink is közreműködtek: Csehi Ágota (Szlovákia, Nyitra), Bård Dahle (Norvégia, Volda), Judita Kučerova (Csehország, Brno), valamint Dombiné Kemény Erzsébet, Joóbné Czifra Éva, Maczelka Noémi, Marosvári Dorottya f.h. (Hochschule für Musik und Theater, Zürich), Németh József Liszt-díjas operaénekes, Érdemes művész, az SZTE JGYTFK Női Kara és Vegyes kara Ordasi Péter valamint Kovács Gábor vezényletével. A műsort – melyet a mellékletben részletesen közlünk – Laczi Júlia ismertette.

2005-ben Zene- és művelődéstörténet címmel rendeztünk konferenciát, melyet Németh József Liszt-díjas operaénekes, Érdemes művész, Szeged Város Kulturális Bizottságának tagja nyitott meg.

A külföldi előadók sorában volt Dr. Pekka Viljanen Turkuból. A konferenciához kapcsolódóan Vladimir Richter docens (ének) és Dr. Petr Hala PhD docens (zongora) [Brno] adtak hangversenyt az Egyetemi Aulában. Közreműködött az Ének-zene Tanszék Vegyeskara Kovács Gábor vezetésével.

2006-ban Bartók születésének 125., Mozart születésének 250., Liszt születésének 195. évfordulója alkalmával rendeztünk konferenciát. A külföldi vendégek sorában üdvözölhettük Dr. Judita Kučerova CSc főiskolai docent a brno-i Masarykov Egyetemről, Dr. habil Csehi Ágota PhD főiskolai docent a nyitrai Konstantina Filozófia Egyetemről, Dr. Inge Ness PhD professzort a bergeni egyetemről.

2007-ben a Kodály évforduló jegyében rendeztünk konferenciát. Emlékeztünk Edward Grieg és Edvard Elgár évfordulóira is. A rendezvény fővédnöke Prof. Dr. Galambos Gábor egyetemi tanár, dékán úr volt. A külföldi előadók sorában üdvözölhettük a Finn Kodály Társaság elnökét, Dr. Király Zsuzsannát. Törökországból érkezett Dr. Hatice Eglymez és Özgür Eglymez. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Kodály és Grieg művek hangzottak el a tanszék művésztanárai és a Művészeti Diákköri Konferencián legjobb eredményt elért hallgatóinak előadásában. A koncert különlegessége Özgür Eglymez török népzene játéka volt. A programot felvette a Tiszapart Tv és több napon át közvetítette.

Az évek során hét konferenciakötet jelent meg a tanszék kiadásában. Az első kötet „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében” 2001-ben jelent meg, a második „Tanulmánykötet Avasi Béla és

Frank Oszkár 80. születésnapjára” címmel látott napvilágot. Ez utóbbi összefoglalja a két szerző eddigi publikációs tevékenységét és közli néhány tanulmányát. Ezek cím szerint: Ayasi Béla: Szűkített prím, A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fűgáiban, A magyarországi tekerőlant hangkészlete, és Frank Oszkár: Debussy prelűdök elemzése I. II. III., valamint Liszt Szimfonikus művei. A *harmadik kiadvány* szintén 2002-ben látott napvilágot „*Bartók-Verdi tanulmánykötet*” címmel. A *negyedik kötet* a „*Zenei konferenciák előadásai*” címet kapta, és a tanszékre látogató külföldi vendégek, ERASMUS és CEEPUS ösztöndíjas kollégák előadásait is tartalmazza. Így megtalálhatjuk benne Dr. Jane Solose (USA), Kathleen Solose (Kanada) és Dr. Judita Kučerova (Brno) tanulmányait is. Az *ötödik „A zenei nyelv és társadalmi igény kölcsönhatása”* 13 előadást tartalmaz: német nyelvű Yngve Ness (Bergen.), Wolfgang Zawichowski (Krems), Judita Kučerova (Brno) írása, angol nyelvű Bård Dahle és Esther Nott tanulmánya. A *hatodik kötet „Zene- és művelődéstörténet”* tartalmazza Cecilia Franchini olasz nyelvű, és Marosváry Dorottya német nyelvű tanulmányát is. A *hetedik kötet „Mozart–Liszt – Bartók”* 16 előadást tartalmaz, amelyben Pekka Viljanen, Yngve Ness angol nyelvű, Marosvári Dorottya, Judita Kučerova németül publikál.

A mellékletben közöljük az eddigi kötetekben megjelent publikációk tartalomjegyzékét.

Ezúton mondok köszönetet a Szegedért Alapítványnak a kiadás támogatásáért, Dr. Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai tanárnak odaadó segítségéért, a kötet bevezető ajánlásáért, Laci Júlia lelkiismeretes lektori munkájáért, Lipták Margit tanszéki adminisztrátornak néhány tanulmány számítógépre viteléért, Dombi József Dánielnek a szövegszerkesztésben, Korpa Zoltánnak a nyomdai előkészítésben nyújtott nagy segítségéért, Bakai Beátának a kiadás adminisztrációs munkáiért, Nagy Jánosnak a nyomdai kiadásért.

Szeged, 2008. január 9.

Dr Dombi Józsefné
főiskolai tanár

„MAGYARORSZÁG CÍMERE”

Vörösmarty epigrammájának címe e fejezet kezdetén kétszeres idézet, mivel nemcsak az ismert versre utal, hanem az annak szövegére készült, azonos című Kodály-kórusműre is, e tulajdonságánál fogva pedig nagyszerűen megfelel annak a kettős feladatnak, hogy ne csak Kodály énekkari kompozícióinak a szövegen alapuló lehetséges asszociációit jelezze előre, hanem annak a törekvésnek az esetleges XIX. századi párhuzamait is, amely Kodály szövegválasztásának a magyarság portréját és a nemzeti történelem képét megrajzolni tudó képességében érhető tetten. Abban a képességében tehát, hogy egyfajta eposzként funkcionáljon, amely ebben az esetben nem kizárólag az őstörténet köréből veszi a témáját, hanem felöleli a magyar történelem valamennyi fontosnak ítélt korszakát.¹

Kodály népdalokról és a bennük megőrződött ősiségről alkotott véleménye furcsa módon hasonlít Lisztnek a cigányzenéről vallott (a XIX. század szellemének egyébként tökéletesen megfelelő) meggyőződéséhez, amely szerint a cigányok különös, az európai hallgató számára egzotikusan keleties, öntörvényű, szabad zenélési módja és dallamai egy nagyszabású hősköltemény töredékei (jóllehet ő tévedésből nagyrészt a kor főként cigányok által játszott magyar nép- és műdalait sorolta ebbe a kategóriába), jelentősége tehát éppen abban áll, hogy képes közvetíteni számunkra ennek a térben és időben egyaránt távoli világnak a szellemét. Kodály esetében e közvetítő közeg fontossága tovább növekedett, mivel ő nem egy idegen népcsoport kultúrájának tulajdonította ezt a történelmi korokat összekötő kommunikációs szerepet, hanem a magyarság azon rétegének, amely a legtávolabbi megőrizte ősi életformáját, ebből következően pedig – a gondolatmenet logikája szerint – ősi kultúrértékeit is. Kodály azonban egy másik szálon is szorosan kötődött az előző évszázad szellemiségéhez, amennyiben – mintegy Kölcsey tanítványaként – a népdal egyik leglényegesebb tulajdonságának annak a történelem eseményeit megőrizni tudó képességét tekintette. Száz évvel korábban ugyanis Kölcsey pontosan azért tartotta a nemzet életének szempontjából elengedhetetlenül fontosnak a népköltészet ismeretét, mert meggyőződése volt, hogy az a hagyományok megőrzője, és ennek bizonyítékát azok-

¹ A nemzeti eposz megalkotása szintén a XIX. század magyar irodalmi életének egyik legfontosabb törekvése volt: Csokonai félbemaradt *Árpádiásza* éppúgy jelzi ezt a szándékot, mint Vörösmarty *Zalán futása* és A' *Délsziget* című műve, vagy Aranytól a *Buda halála*, a kevésbé ismert művekről és szerzőkről nem is beszélve.

ban a népdalokban látta, amelyek szövegükben történelmi eseményekre utalnak: "A többszázados daltöredék, mely a magyar gyermek ajkán mai napiglan zeng: *Lengyel László jó királyunk, az is nekünk ellenségünk*, bizonyítja, hogy valaha a köznépi költő messzebb kitekintett a haza történeteire, a helyett, hogy a mostani énekekben csak a felfüggesztett rablónak, s a szerencsétlenül járt lánykának emlékezete forog fenn. Legrégibb dalaink, melyekben még nemzeti történet említetik, a kuruczvilágból maradtak reánk; ezekből a Tököli, Rákóczi, Bercsényi, Bóné nevek zengenek felénk; s ezekben a poetai lelkesedésnek nyilvánvalóságos nyomai láttatnak, a mit az újabb pórtörténeti pórdalban hiában fogsz keresni."² Kodály maga *Lengyel László* című kórusművének forrásmegjelöléseként ezt írta a cím alá: "népi töredékek alapján". Az ilyen megjelölés ritka Kodálynál (egyedül a *Pünkösddőlő* esetében fordul még elő), aki a népi eredetet rendszerint a "népdal", vagy "népi szöveg" szavakkal jelzi. A *Pünkösddőlő*t kétségtől jogosan illeti meg ez a meghatározás, legalábbis annyiban, hogy a kórusmű formáját több népdal összefűzése adja. A *Lengyel László* azonban egyetlen népdalt használ csak fel, amely, ahogyan ezt Kodály is tudta, népi gyermekjáték formájában lényegében teljes egész. A "töredék" szót tehát itt nem "technikai", hanem szellemi értelemben kell tekintenünk: a *Lengyel László* alapjául szolgáló népdal azért töredék, mert annak a történelmi emlékezetnek a maradványa, amelyet Kölcsey tulajdonított a népköltészetnek, és amelyben Kodály is hitt. Csak ebben a megközelítésben válik érthetővé a kórusmű diadalmas végkicsengése, amelyet a szöveg a legkevésbé sem indokol (ha jobban meggondoljuk, arról szól, hogy a magyarok mindenüket odaadják a németeknek, csak hogy átmelessenek azon a bizonyos hídon): a diadal a magyar történelmet és a benne megnyilvánuló nemzeti karaktert illeti meg, amelyet a paraszti kultúra megőrzött, és amelynek szépségét és erejét kívánja Kodály közvetíteni az énekkari kompozíció által. Ami Kölcseynek azt a kijelentését illeti, hogy az újabb kori népdalok témája a nemzet egésze szempontjából érdektelen, Kodály ezeket a szövegeket is a nemzeti történelem megnyilvánulásának jeleként értékelte, amikor a betyárokat a szabadságharcok után fölöslegessé vált magyar katonákkal azonosította: "Senki sem fogja állítani, hogy a sírva vigadás a magyar lélek egyetlen tartalma: A régi dalokban egyebet is hallunk: elmúlt századok hősi küzdelmeinek lecsapódását, egy monumentális heroizmus hangját. Van ebből a »Karádi nóták«-ban is. Ne tévesszen meg senkit, hogy a szövegek ma csak holmi betyár történeteket adnak elő. Tudjuk, hogy százados nemzeti harcok végével a feles-

² Kölcsey Ferenc: *Nemzeti hagyományok*, in: *Kölcsi Kölcsey Ferencz minden munkái*, 3. kötet (Franklin-Társulat, Budapest, 1886), 37.

legessé vált katonából kóbor szegénylegény lett; azoknak végső ivadéka a betyár. A népdal hősnek tekinti, sokszor a műköltő is. A régi hadi hősök feledésbe merültek, a nép azokról énekel a XIX. században, akiknek tetteit szemével látta. Ha a szöveg hozzásimul a változott időkhöz, a zenéről nem kell ugyanazt feltételeznünk. A zenéből kétségtelenül kihallani a semmitől meg nem hátráló bátorságot, az erő tudatát, az önfeláldozás készségét, a halál megvetését.”³ A népzene tehát Kodály számára a nemzeti hősiesség, erő és erkölcs megnyilvánulása, amely dallamában sértetlen maradt, ha a szövege köznapivá változott is. Talán nem rugaszkodik el túlságosan a tényektől az a következtetés, hogy ha a történelmi dicsőség betyárballadává lényegült át az idők során, akkor ez a folyamat megfordítva is értelmezhető: a szegénylegény-köntös könnyen rejtheti a szabadságharcok katonáját, a betyárokról szóló balladák témája pedig a zeneszerző számára a nemzeti küzdelmeket is jelentheti. A Kodály-kórusművek zenei eszközei mindenestre megerősíteni látszanak a népzene jelentőségének ezt az értelmezését.

A fentiek gyakorlati igazolására célszerűnek látszik legelőször is a Kodály-kórusművek témaválasztásának áttekintése. Első megközelítésként öt kategóriába soroltuk őket szövegük jellege szerint. Így az első csoportba olyan kompozíciók kerültek, amelyek szövege a nemzetet érintő kérdésekkel foglalkozik, a másodikba azok, amelyeknek a szövege népdal, a harmadik kategóriát az egyházi szövegeknek tartottuk fenn, a negyedik csoportba került művek nem népi szövegre készültek, de nem is „hazafiasak”, az utolsó kategória alkotásainak szövege pedig nem vallásos tartalmú, de idegen nyelvű. A csoportok nem minden esetben különülnek el szigorúan egymástól, ezért egy „átmeneti” csoportot is szükséges volt létrehozni 9 olyan népdalra vagy népdalokra készült kompozíció számára, amelyek szövege az első csoport feltételei szerint is értelmezhető, és ezt az értelmezést rendszerint zenei eszközök is alátámasztják. Az összesítés szerint (amelyben a többféle kórusösszeállításra is átirtn műveket most csak egyszer számoltuk, tehát a végleges összeg így most nem egyezik a kórusművek számával) az első csoportba 29 (amelyhez hozzászámolható még az imént említett 9 mű), a másodikba 35, a harmadikba 13, a negyedikbe 10 (a szöveg nélküli *Hegyi éjszakák* kompozíciókkal együtt 15), az ötödikbe pedig 11 alkotás sorolható. (Természetesen több kategória között is előfordulnak átfedések, így például négy népi szöveg vallásos tárgyú, tehát tartalmi szempontból a harmadik csoport tagja is lehetne.) Már ebből az osztályozásból is látható, hogy a nemzeti tárgyú és a népdalon alapuló kórusművek száma kiugróan magas

³ Kodály Zoltán: *A magyar karének útja*, in: *Visszatekintés*, 1. kötet, szerk.: Bónis Ferenc (Zeneműkiadó, Budapest, 1982), 54.

(míg a többié hozzátéve azonos), e két szövegcsoporthoz ideológiai jelentősége pedig közel áll egymáshoz, hiszen a népi szöveg (sőt, még a paraszti kiejtés is) Kodály gondolatrendszerében ugyanúgy a magyar jellegzetességek *par excellence* kifejezője, mint a népi dallam. Mindemellett természetesen számolnunk kell azzal, hogy a szöveg tartalmának kibontására törekvő zenei fordulatok egyre újabb kapcsolatokat tárhatnak fel a vallásos szövegek és a nemzeti ideológia között is, jelezve, hogy a szakraális szféra és a haza fogalma nem idegenek egymástól, amint ezt a későbbiekben látni fogjuk. Az eddigiekben vázolt kép azonban csak a szövegek alapján is tovább finomítható: azt vizsgálva, hogy a felállított kategóriák milyen mértékben vannak képviselve a különböző kórustípusokban, a társadalmi "szerepek" jól ismert, a nemzeti ideológia számára fontos elrendezése bontakozik ki, akárcsak a történelmi festészet nagyszabású tablóján. Elsősorban az első két csoportra, tehát a nemzeti tárgyú és a népdalokon vagy népi szövegeken alapuló kompozíciókra koncentrálva (hiszen ezek jelentik a túlnyomó többséget) kitűnik, hogy a férfikari kompozíciók alapvető feladata a nemzeti érzés közvetítése: a művek valamivel több mint a fele tartozik ebbe a kategóriába (24 kompozícióból 13, emellett 5 olyan szöveg is található közöttük, amelyek népies költemények vagy valódi népdalok, de tartalmuk könnyen értelmezhető az első csoport feltételei szerint is, míg "hazafias felhangok" nélküli népdal mindössze egy akad). A vegyeskarok esetében a szövegi megoszlás aránya hasonló: a legfontosabb téma itt is a nemzet sorsa (41 műből 17 tartozik az első kategóriába, mindössze 4 a másodikba, a kettő közötti átjárhatóságot pedig 3 alkotás képviseli, vagyis a vegyeskari kompozíciók több mint a felét leköti az első két csoport, s a többi három kategória a fennmaradt 17 alkotáson osztozik, amelyek közül hetet a vallásos tárgyú szövegek tesznek ki). Az igazán jelentős eltérés a gyermek- és nőikari művek témaválasztásában mutatkozik meg: ezek között csak 8 kompozíció foglalkozik nemzeti kérdésekkel, viszont 31 olyan alkotás található közöttük (vagyis a második csoport legnagyobb része), amelyek népi szövegeken vagy teljes népdalokon keresztül sugározzák magukból a magyarság hagyományos morális és kulturális értékeit.

Az eddigiek tehát azt mutatták, hogy azok a szövegek vannak többségben a kórusművek között, amelyek valamilyen módon a nemzeti jellemvonások kifejezői. Ha azonban a szövegek egyik legnagyobb része hangsúlyozottan a magyar történelem egyes eseményeit emeli ki, a másik pedig népi eredetű, a népdalok jelentősége viszont, mint láttuk, nagymértékben abban rejlik, hogy a történelmi múlt megőrzői, akkor érdemes megvizsgálni, melyek azok a korszakai a magyar történelemnek, amelyek Kodály magyarságképének fontos részei, melyek azok az események, amelyekben a magyarság

általa fontosnak tekintett tulajdonságai nyilvánulnak meg. A kórusművek szövegválasztása arról árulkodik, hogy az első kiemelt jelentőségű korszak az államalapítás kora (*Ének Szent István királyhoz*). Az időrendet betartva ezután – néhány évszázad átugrásával – a XVI. század következik, amelynek megpróbáltatásai és az első világháború utáni politikai helyzet között könnyen adódik az összehasonlítás. Olyan művek tanúskodnak a korszaknak Kodály gondolkodásában betöltött szerepéről, mint a Kisfaludy Károly költeményét megzenésítő *Mohács* című kórusmű, a Balassi-versre készült *Szép könyörgés*, a Balassi Bálint elfelejtett éneke, a Vörösmarty-szövegre írt *A nádori toronyőr*, vagy a Szkhárosi Horvát András szövegét és annak korabeli dallamát felhasználó *Semmit ne bánkódjál*. (Ebből a szempontból szintén nagyon érdekes a korábban már éppen XVI. századi jellegzetességei miatt említett *Psalmus Hungaricus*.) Ahogyan az östörténet korszakát Kodály számára – szöveges emlékek hiányában – csak a pentatónia tudja felidézni, úgy kissé különös módon a Rákóczi-szabadságharc idejének Magyarországát is csak zenei fordulatok jelenítik meg. Annál több azonban a XIX. század, a reformkor és az 1848-49-es szabadságharc nemzeti szellemét példaként állító kompozíció (például a Petőfi-versekre készült művek: a *Nemzeti dal*, a *Rab hazának fia*, a *székelyekhez*, vagy akár a *Csatadal*, hogy csak néhányat említsünk). A XX. század első felének, vagyis Kodály saját korának problémáit is képviseli két Ady-megzenésítés: a *Fölszállott a páva* és az *Akik mindig elkésnek*. E történelmi korok fontosságának tudata, amelyek tablóját Kodály tudatosan éppen a sok embert tömöríteni képes, ezért sokakat tanítani tudó kórusművekben festette meg, szintén olyan vonása Kodály eszmevilágának, amely szorosan a XX. század első felének világlátásához kapcsolja. Az államalapítás korának, a XVI. és a XIX. század politikai eseményeinek a nemzettudat szempontjából meghatározónak tartott jelentősége Kodály felfogásához rendkívül hasonló módon jelentkezik Németh Lászlónál is: "Népünk östörténete s az államalakulás kora kétségkívül megérdemli, hogy foglalkozzunk vele, de a magyar életnek mégis az újkori három rétege az, amelyre a rádióknak minduntalan emlékeztetnie kell. Az első ezek közül a Régi Magyarország, tizenhatodik-tizenhetedik század, a magyar vitalitás kora, melybe Kemény és Móricz szálltak le népünk alaptermészetét keresve. Ezt a fekete magyar világot a tizennyolcadik század fordulóján elég éles csík választja el a középső magyar világtól. Ez a középső magyar világ negyvennyolcig tart, ez a mi reformkorunk, az elvérzett magyarság hosszú lábadozása, a betegség utáni növekedési, virágzási kor. A harmadik kor: a negyvennyolcas nemzedék kihalása után beálló hanyatlás, mely a kapitalizmus kápráztató díszletei alatt nem veszi észre az *erkölcsi energiák* [kiemelés tőlem – R. Zs.] apadását s azt a viszonylagos szélcsen-

det, amelyet az Osztrák-Magyar-Monarchia biztosított neki, heverésre, eszém-iszomra használta fel. Ez a kor maradt itt és restaurálódott a háború s forradalmak után, s ez nem hágy ma más választást, mint elsülyedni a népek temetőjében, vagy egy új reformmozgalommal gázolni ki belőle.”⁴ Ezekben a kiemelt jelentőségű történelmi korokban tehát az „erkölcsi energiák” megnyilvánulását kell látnunk, csakúgy, mint a népi kultúrában, és így a paraszti kultúrához hasonlóan ezek is hordozói a hagyományokban testet öltő, egyedül megtartó morális szabályoknak. Ez az oka annak, hogy ezek az általánosan fontosnak tekintett történelmi korszakok Kodály gondolatvilágában is olyan nagy jelentőségre tettek szert, hogy a népzene, mint másik médium mellett nekik szentelte kórusműveinek, tehát a népzenevelés egyik eszközeinek jelentős hányadát.

Közismert, hogy Kodály énekkari kompozícióinak szövegkezelése erősen retorikus. Azzal azonban meglehetősen ritkán foglalkozik az elemzés, hogy megállapítsa, milyen szövegrészek milyen zenei fölerősítést kapnak, és milyen asszociációs kört képesek lefedni ezáltal, jóllehet egy ilyen vizsgálat sokat elárul e kompozíciók észmei tartalmáról. A továbbiakban néhány, a művekben gyakran előforduló zenei eszköz értelmezési lehetőségeinek feltárására teszünk kísérletet.

Kiindulópontként Kodály egyik legismertebb kórusművét, a *Jézus és a kufárok*at választottuk. Az 1934-ben készült kompozíció szövege János evangéliumából való. A mű dinamikai alapja *forte*, sőt *fortissimo*, így szinte sokkolóan hatnak a drámai tetőpontra Krisztus *pianissimo* szavai: „Vigyétek el ezeket innét!” és „Írva vagyon: az én házam imádságnak háza minden népek közt”. E zenei megoldás jelentősége nem korlátozódik pusztán erre a kompozícióra: ugyanígy megtaláljuk a XVI. századi szövegre és dallamra készült *Semmit ne bántódjál* minden egyes pontján, ahol a szöveg az ellenségtől körülvevett protestáns híveket Jézus példájával vigasztalja és erősíti: „Ha Krisztusban bízol, néked az [az ördög] sem árthat” és „Nézzed a Krisztusnak ártatlan halálát”, hogy csak két kiragadott példát említsünk. Mint ezekből a zenei idézetekből is látszik, a *piano*, illetve *pianissimo* dinamika rendszerint lassabb tempóval, hosszú hangértékekkel és homofón textúrával párosulva emeli ki a szöveg tartalmát. Sok esetben a szakralitás kifejezésére szolgál, amely azonban könnyen összekapcsolódhat a háza, a magyar nemzet fogalmával, mint az *Ének Szent István királynak*, vagy a *Lengyel László* jelentőségteljes szövegrészleteinek esetében: „Virágos kert vala híres Pannónia, / Mely kertet öntöze híven Szűz Mária”, „Tehozzád Mária Szent Ist-

⁴ Németh László: *A Magyar Rádió feladatai*, in: Németh László: *Művelődéspolitikai írások*, szerk. Monostori Imre (Műsák Közművelődési Kiadó, é. n.), 44.

ván királlyal [könyörgünk]” (*Ének...*) és “Mi elmegyünk Boldogasszony kiskertjébe” (*Lengyel László*). Ezek a szövegrészek és zenei megjelenítési módjuk nemcsak a haza szentséggel való összekapcsolását tükrözik, hanem olyan más, lényeges asszociációkat keltő szavakkal is kapcsolatban állnak, amilyen a *Semmit ne bánkódjál* szövegéből már idézett *ártatlanság*, illetve a *tisztaság*, amit a *Lengyel László*ból kiemelt részlet gyermekkari hangzása is sugall, és a *magára hagyottság*. Mindezek a magyar nemzet jellemzői, kiválasztottságának (hiszen az ország patrónusa maga Szűz Mária) biztosítékai. Jelentőségüket jól példázza a Petőfi-versre készült *Élet vagy halál* című kórusmű zenei eszközök szempontjából kétségtelenül idetartozó szakasza: “Szegény, szegény nép, árva nemzetem, te”, vagy a szintén Petőfi-költéményre írt *Isten csodája* refrénje: “Isten csodája, hogy még áll hazánk”. Ugyanakkor a belső idézetként, tehát rendkívül eltávolítva megjelenő keserű lemondás és rezignáció kifejezőeszközeként is válhat ez a zenei hangvétel, mint a *magyar nemzet* című kompozícióban: “»Élt egy nép a Tisza táján, / Századokig lomhán, gyáván«”.

A szöveg fontos részeinek homofón textúrával való kiemelése azonban nemcsak *piano*, hanem *forte* dinamika esetén is sűrűn alkalmazott eszköz. Jelentése természetesen lényegesen módosul: egyik alapvető asszociációs köre a *Huszt* zárósorával ragadható meg legegyszerűbben: “Hass, alkoss, gyarapíts, s a haza fényre derül!”, de idetartozik a *Nemzeti dal* unisono indítása és refrénje is: “Talpra magyar, hí a haza!” és “A magyarok istenére esküszünk!”, csakúgy, mint a már említett *Isten csodája* utolsó versszakának megváltozott refrénje: “Emberségünkből álljon fönny hazánk!”, vagy a *Fölszállott a páva fortissimo* felkiáltása: “Új szelek nyögetik az ős magyar fákat” és az ultimátum: “Vagy lesz új értelmük a magyar igéknek, / Vagy marad régiben a bús magyar élet”. A nemzeti dicsőség megjelenítése szintén nem mentes a szakrális felhangoktól, ahogyan ezt a *Pünkösddőlő* Szent János-képének a nemzeti törekvésekéhez hasonló zenei szövetbe helyezése: “Felállott Szent János” és “Kelj fel Úristennek választott serege”, valamint a *Semmit ne bánkódjál* protestáns közösségre és a magyar nemzetre egyaránt vonatkoztatható szavai is bizonyítják: “Királyi nemzet vagy, noha te kicsiny vagy”. Ugyanez a zenei megformálás, amely eddig mint a nemzeti törekvések, a nemzeti dicsőség és ezek megszenteltségének kifejezője jelent meg, pontosan ennek a megszenteltségnek a nevében lázad az ellenség támadásai ellen a *Zrínyi szövege* felkiáltásaiban: “Ne bánts a magyart!”

A szintén *forte*, de imitációs részletek lényegében ugyanezekben a jelentéskörökben mozognak, azzal a különbséggel, hogy Kodály az imitációval sokszor a mozgalmasságot, a tömeget, a veszély vagy a lelkesedés nagyságát és lendületét érzékelteti, mint a *Semmit ne bánkódjál*nak az ördög fenye-

getéseit megjelenítő részlete: "Akármint halásszon. az ördög utánad" és "Mind fegyverrel, törrel siessen utánad", vagy a *Nemzeti dal* nemzeti lelkesedése is mutatja: "Ide veled, régi kardunk!", illetve "Lemossuk a gyalázatot!".

A nemzeti karakter érzékeltetésének másik fontos eszköze a népzenei elemek alkalmazása, amelyek sok esetben igen érdekesen kapcsolódnak össze történelmi képzettársításokkal. Amint például korábban már említettük, a *pentatónia* szolgál Kodály számára az östörténeti gyökereket érzékeltető eszközként: az *Akik mindig elkésnek* pentaton nyitódallama önkételenül is a "Mi biztosan messziről jövünk" sor által felidézett ázsiai eredetre emlékeztet, és a hangsúlyozott ösiség benyomását kelti a *Székely keserves* és a *Fölszállott a páva* változatlanul átvett, régi stílusú népdalának pentaton hangkészlete is. Ugyanez az ösiség mint a nemzeti harcok jogosságának alapja és az erőteljes magyar jellem megnyilvánulása jelenik meg a *Nemzeti dal* első két sorának pentatóniájában és az *Isten csodája* című kompozíció unisonóval is megerősített utolsó szövegsorának ötfokúságában: "Emberségünkben álljon fenn hazánk!". A *Mohács* csatajelenetének közepén pedig az átkötött pontozott egészhangok zsongása fölött tiszta egyszerűségben megszólaló "Hantra dül a pásztor s fűtyörészve legelteti nyáját" sor pentatóniája a népi pásztorfurulya benyomását és az ősi paraszti kultúra állandóságának asszociációját kelti.

Az új stílusú népdal zenei elemeinek sűrű alkalmazása rendszerint XIX. századi eseményekhez és szövegekhez kapcsolódik, vagy szándékosan emlékeztet az előző századnak (különösen az első felének) példaértékűnek tekintett nemzeti szellemére. A *Katonadal* és *A csikó* című művek önérzetes és a szabadságot hirdető szövegéhez ténylegesen népdal társul, de ezt a lehetséges jelentést (a szabadság és az önérzet megnyilvánulását) a zene megőrzi azokban az esetekben is, ahol Kodály nem népdalt használ fel, hanem költeményt zenésít meg. Ebbe a kategóriába tartoznak *A székelyekhez* és *A magyar nemzet* című kórusművek, amelyek Petőfi-versekre készültek, zenei világuk mégis nagymértékben az új stílusú népdaloké, és amelyeknek a nemzeti önállóság kérdésével foglalkozó szövege jelentős mértékben hozzájárul ahhoz, hogy az új stílus és a XIX. század nemzeti törekvései egymást kiváló asszociációkká váljanak.

A magyar népzene régi stílusának nevezett rétegének másfajta "szerep" jut: nem annyira történelmi képzettársításokat idéz föl – bár arra is van példa, mint azt a *Székely keserves* és a *Fölszállott a páva* esetében láthattuk –, hanem a magyar karakter képét gazdagítja egy újabb vonással, amelyről kissé más összefüggésben már esett szó a homofón textúra *piano* dinamikával való együttes megjelenésének jelentésköre kapcsán, amikor *tisztaságról*

beszéltünk. A *tisztaság* fogalmával összefüggő értelmezési lehetőség alapvetően (és a népzeneitől függetlenül is) a nőikari kompozíciókhoz kapcsolódik, ahol meglehetősen gyakori: a legegyszerűbben az öt *Hegyi éjszakák* című kórusmű említésével lehet felidézni az érintetlenségnek azt a légkörét, amelyet a régi stílusú népdalok egy sajátos esetben, nőikari kompozícióként szintén képesek megteremtteni. A népdalokon alapuló kórusművek közül a legtökéletesebben talán az ugyanazt a zoborvidéki népdalt feldolgozó *Meghalok, meghalok* és a *Két zoborvidéki népdal* első darabjának "hangszerezése", a szöveg nélküli énekkari szólamok kísérete mellett megszólaló népdalsorok keltik az áttetsző tisztaságnak ezt a benyomását.

Amint az egyes történelmi korok szövegválasztásában megnyilvánuló kiemelt jelentőségével összefüggésben már szó esett róla, a XVIII. század nemzeti mozgalmait nem említi Kodály kórusműveinek szövege. Mindazonáltal a "kuruc" kort és a XIX. század nemzeti törekvéseit egyaránt felidézni képes verbunkos zenei eszközei kétségtől jelen vannak énekkari kompozícióiban. Rákóczi fejedelemségének dicsőségét a legnyilvánvalóbban a gyermekjátékból a nemzeti öntudat apoteózisává transzformált *Lengyel László* Rákóczi-nóta-idézete jeleníti meg. A verbunkos zenei elemei Kodály kompozícióiban rendszerint általánosságban jelentik a nemzeti nagyságot, és ilyen minőségükben ugyanúgy kapcsolódhatnak XIX. századi szöveghez, mint egy, a XVI. század szellemét idéző költeményhez, amint ezt a *Nemzeti dal* és a *Balassi Bálint elfelejtett éneke* részletei is igazolják. Az egyik legérdekesebb, és e tanulmányban az utolsó példája a verbunkos nemzeti öntudathoz kapcsolódó jelentésének azonban kétségtől a legismertebb (és a nemzeti ideológia céljaira megírása pillanatától fogva legalaposabban kihasznált) verbunkos dallam, a *Szózat* egy részletének beiktatása a *Zrínyi szózata* című kórusmű zenei szövetébe, és az "Itt élned s halnod kell" sor behelyettesítése az "Itt győznöd vagy halnod kell!" szavakkal.

Mindezek alapján talán kialakult valamiféle kép arról a magyarságról, amelyben Kodály hitt, és amelynek hiteles megjelenési formáját az ő és Bartók szemében egyaránt a népi kultúra tükrözte. Az a mód, ahogyan ők is és kortársaik jelentős része is közelített ehhez a kultúrához, új volt és talán valóban meglepő, de a paraszti művészet fontosságának gondolata és egész szellemtörténeti háttere rendkívül szorosan köti a XIX. századhoz az "új magyar zene" megteremtőit csakúgy, mint a XX. század első felének "népies" íróit. A célja valamennyiüknek azonos volt: egy szomorú nőalak sorsának jobbra fordításán dolgoztak, aki Jeremiás próféta siralmai óta toposzként kísért minden nemzeti mozgalomban. Talán mindaz, ami Kodály írásainak és kórusműveinek szellemi hátteréről itt elhangzott, lehetővé teszi, hogy a magunk számára a *Molnár Anna* ballada "hősnőjét", akit az idegen

katona elcsábított, de aki öntudatra ébredve megölte csábítóját, és Kodály kórusművében a hangnemek sűrű erdején keresztül – mintegy megjárva a poklokat – végül hazatalált férjéhez és síró gyermekéhez, ezzel a nőalakkal azonosítsuk. Mert Kodály őszintén hitt abban, amit Németh László a két világháború között így fogalmazott meg: “Aki ma elszakadt magyarságról beszél, jegyezze meg, hogy ma csak elszakadt [ősi gyökereitől elszakadt] magyarság van, s a magukra maradt nők közt a legmagáramardottabb: Hungária.”⁵

⁵ Németh László: *A Magyar Rádió feladatai*, in: Németh László: *Művelődéspolitikai írások*, szerk.: Monostori Imre (Múzsák Közművelődési Kiadó, é. n.), 38.

Sándor János

„MAGYARNAK LENNI: TUDOD MIT JELENT?”
(Gondolatok a Hány Jánosról)

Bevallom, Kodály Hány Jánosa nem tartozott kedvenc zeneműveim közé. Muzsikájából hiányoltam a drámaiságot, s a színpad törvényeinek ellenszegülő, epikus voltát képtelen voltam befogadni. Nem tekintettem operának, – pontosabban opera buffának, – csupán laza szerkezetű, csapongó népdalfűzérnek. Népdalfűzérnek, amely lehet, hogy színes, kedves és temperamentumos, ám semmiképpen nem zenedráma, csupán – mint maga a szerző is jelölte, – daljáték, még pontosabban: dal és játék egymást követő, lineáris láncolata. Éppen ezért nem is csodálkoztam azon, hogy az általam ismert Hány előadások rendre kimondott vagy elhallgatott fiaskók voltak. Úgy tűnt, akárcsak én, rendező kollégáim se találták meg a műben elrejtett alapeszme megfejtésének kulcsát. Így gondoltam mindaddig, amíg vagy egy évtizede kezembe nem került Sajó Sándor „Magyarnak lenni...” című verse: „Magyarnak lenni tudod mit jelent?” – teszi fel a kérdést a költő s felel is rá:

„Magasra vágyva tengni egyre – lent;
Mosolygva, mint a méla őszi táj,
Nem panaszkodni senkinek, mi fáj”

– majd később így folytatja:

„Csalódni mindig, soha célt nem érve,
S ha szívémben már apadoz a hit,
Rátakargatni sorsunk száz sebére
Önámításunk koldusrongyait.”

És abban a pillanatban rádöbbsentem, a sors kezembe adta a Hány megértéséhez szükséges kulcsot. Sajó Sándor szemével nézve Hány már korántsem kedves, füllentő mesehős, nem spicces, kocsmai nagyotmondó s nem is szeretetre méltó hazudozó csupán, hanem sokkal több annál: titkos álmaink megálmodója! Mit is mondott a Hány keletkezéséről Kodály? Azt, hogy nem a jelent és nem a történelmet akarja ábrázolni a daljátékban, hanem „a legendát, mely igazabb, mint a történelem.” Aki e zenemű legtitkosabb értelmét is fel akarja tárni, annak e kodályi gondolat mentén kell a Hányt megközelítenie.

Milyen az a „jelen”, amelyben a Hány megalkotásának gondolata megfogant a zeneköltőben? Milyen „jelent” nem akar ábrázolni? Az első világégés után vagyunk. A hosszú, véres háború s a kommün megpróbáltatásai következtében az ország erkölcsileg, anyagilag egyaránt lerongyolódott. Az embereken a kétségbeesés lett úrrá. A Trianon csonkolta országot a nemzetelhalál

mezsgyéjére sodródott. Kodály rádöbbsent arra, hogy ebben a kétségbeejtő, reménytelen helyzetben éppen az ő művésznemzedékének kell a remény olajágát felmutatni, s a hitét és tartását vesztett magyarságot a továbbélés útjára vezetni. Ezért alkotta meg a Hárty, újrateremtve egy legendát, „mely igazabb, mint a történelem” – vagy talán igazságosabb.

A Hárty-legenda – akárcsak Kodály muzsikája, – tiszta forrásból fakadt, hisz a nép ajkán élt a hetvenkedő, nagyotmondó katona alakja, akit Garay János Az obsitos című művével emelt be a magyar irodalomba. Nagyon érzékletesen fogalmaz Lengyel Vilma a Délmagyarország 1930. november 13-ai számában, a darab első vidéki, – szegedi – bemutatója alkalmával:

„Hárty János meséje úgy maradt ránk a falu keretében, mint a székely faragás, vagy a kalotaszegi hímzés.”

Ebből a mondhatnók, népművészeti alapanyagból alkotta meg Paulinyi Béla és Harsányi Zsolt Kodály számára a daltjáték szüzséjét.

A darab indulásakor a zene a tenger – azaz a világ forrongását, háborgását idézi, majd lassan a nagyabonyi falu – vagyis a nemzet – csendjévé szelődül, hogy végül János és Örsze személyén – a család képviselői, – átszűrve legendává magasztosuljon egy, a történelem zajától távol eső, időtlen falusi búfelejtőben. Kodály szándékáról sokat elárul az előjáték Hártyra vonatkozó rövid részlete:

„Diák: ...hadd meséljen, hogyha ebben kedvét leli.

Pór: Elhallgatnám napestig olyan szépen beszél!
Az ember manapság nagyon kutyául él!

Diák: De ha egyszer szárnyra kapja a lendülő mese
Egyszerre kivirágzik nyomorult élete.

Pór: Úgy érzi megcselekszi mindazt, amit Hárty mond.

Diák: Könnyen lepipálja akár Napóleont!
A bárókat lefőzi, túljár az úr eszén,
Száz győzelemre száguld a szárnyaló mesén.”

A diák, aki, ha akarom, maga a zeneszerző, mesére biztat, amelyben a történelmi, vereséget szenvedett magyarság elégtételt kaphat – legalábbis a megszülető legendában, amely Kodály szavaival: mindig „igazabb, mint a történelem.”

Aki a Hártyt be akarja fogadni, annak nem csak a zenét, a szöveget is meg kell értenie, mégpedig a legteljesebb mélységéig. Az 1926. október 16-ai ősbemutató után írta a mű egyik kritikusa:

„A Hárty Jánossal megszületett a magyar népi daltjáték, Kodály megmutatja, hogy a magyar paraszt zenéje megfelelő kézben az emberiségnek éppen olyan kincsévé válhat, mint amilyenné a nyugati klasszikusok feldolgozásában váltak.”

A zenéről szóló fenti megállapítás mellett fontos a színpadi mű, a Kodály adta cím szerinti: „Háry János kalandozásai Nagyabonytul a Burg váráig” műfaji meghatározása: a **népi daljáték**. A népi szót azonban később lefelejtették a plakátról. Pedig roppant fontos, mert jelzi, hogy a zeneszerző egy XIX. századi színpadi formához, a népszínműhöz nyúl vissza. Ez a reformkorban, majd az önkényuralom idején virágzó műfaj a kor színészszenije, Egressy Gábor megállapítása szerint a hazafiúi büszkeség és a nemzeti öntudat ébrentartásának fontos eszköze volt. Az eredeti népdalokkal átszőtt színpadi történetek évtizedeken át megőrizték a nemzeti identitástudatot, és ébren tartották az elbukott forradalom hamu alatt parázsló tüzét. Nem véletlen tehát, hogy a nem operaszerző Kodály a XX. század két magyar katalizmája – Trianon és a második világháború ránk nézve tragikus befejezése – után ehhez a műfajhoz nyúlt vissza. A húszas években a Háry János, a negyvenes évek közepén pedig a Cinka Panna megkomponálásával. A népdalok gazdag áradása mellett, a műfaj tanulságot rejtő történetet is követel. Milyen tanulságot rejt a Háry története, fél évtizeddel trianoni országvesztés után? Először is feltűnik benne egy visszarendezhető Burkus határ képe, amelyet hősünk egyetlen mozdulattal el – majd, mivel még nem időszzerű, – visszatol, nehogy igazsá legyen Ebelasztin lovagnak, aki kijelenti:

„És ha lesznek zavarok
Kik csinálták? Magyarok!”

Milyen keserűen, szomorúan, vágytelien csendülnek fel a Piros alma és a Tiszán innen dallamai a kép elején, s mennyi hetykeséget vidámságot áraszt Marci kocsis Ó, mely sok hal terem az nagy Balatonban kezdetű dala a „hátarkiigazítás” után!

Megjelennek előttünk az országhatár két oldalára száműzött, egymással szembe-kerülő magyarok, János és Marci kocsis személyében.

Látunk egy győztes csatát is. Ám a harc reggelén szívszorító szomorúsággal megszólaló, eredetileg a tempo giusto kötött formájában lejegyzett Sej, besoroztak kezdetű dal jelzi, nem mi akarjuk ezt a háborút. S bár miénk lesz a diadal, a „minden kárért, dúlásokért, pusztításokért” kárpótlásul elnyert 50 000 tallért s a nagybajomi bírónak ráadásként megígért aranyórát sose kapjuk meg, mert mi még a nyertes csatából is vesztesen kerülünk ki.

A kalandok a császári udvarban érnek véget, ahol a bécsi Burgon s a francia császáron játszva diadalmaskodó, nagyon álmodó Háryban megszólal a magyar lélek és hangot ad népe keserűségének. Szavai nyomán megrendítő erővel csendül fel a kórus ajkán:

„Szegény magyar nép, most látjuk szívét
Most látjuk bűját, bajait,
Mártír szenvedését.”

És mielőtt még visszatérnénk a kerettörténet színhelyére, a karcos borokkal szolgáló nagyabonyi csapszékbe, elhangzik a nagyon fontos mondat: „Ez a kis ország adja a nagy birodalomnak mind az egész bort, mind az egész búzáat, meg a békességet.” Nem véletlenül kimondott mély értelmű szavak ezek. Azt jelentik, a magyar nép mindig csak adott. Otthont, földet, eledelt, szeretetet, tudást, művészetet. Ez a nép mindig csak adott, de sohasem kapott, mindig befogadott, ám sose fogadták be, pedig a nép – Hány népe – békeszerető.

Hány kalandjaiban egy magasba vágyó nemzet nagyra törő álmai öltenek testet, s nemesednek legendává, amely igazabb és igazságosabb, mint a történelem.

Kodály zenéje hol humorral, máskor mélabús borongással vezeti és kíséri a cselekményt. A vágy és valóság közt tátongó szakadék teszi szomorúvá, fájdalmassá, szerelmes sóvárgóvá a Hány sok dalát. Ám a borús felhők mögül mindig kiragyyog a nap, ránk kacsint Kodály, s bölcs iróniával kifigurázza Hány ellenségeit, hogy aztán pattogó dallamokkal, vidám toborzókkal serkentse újabb meg újabb kalandra hőseit. De bárhová is vetődjön vágyai szárnyán a halhatatlan obsitos, mindenhonnan haza húzza a Tiszán innen, Dunán túl, túl a Tiszán álló kicsi kunyhó, meg gazdája Örzse s a nagyabonyi két torony. A földobott kő vissza hull arra a földre, ahonnan vétetett.

A Hány nem csupán egyszerű mese, hanem a meg nem valósult vágyak, az elszalasztott lehetőségek, azaz a magyar lét zenével, álmokkal ékített tarka szötteése, melyet három determináns gyűrű fog össze. A legtágabb a nagyvilág, a történelem köre. Ez Kodály zenéjében rendszerint ironikusan, komikusan jelenik meg. A középső kör a nemzeté. Zenéje többnyire erős, derűt, nemes pátoszú magabiztosságot sugall. A belső kör a legintimebb. Az ember érzéseit s a családot, a társadalom legkisebb egységét rejti. Zenéjét szemérmes szomorúság lengi át, epedő vágyakozás zokog belőle. Ez a zene a nép lelkéből fakadó, szállangmentes érzelem. Ha ezt a hármas szorításban feszülő, legendává emelt történetet jövőbe vetett hit és a magyarság teremő ereje iránt érzett áhítat nélkül viszik színre, a Hány egyszerű parasztmese marad, egy pityókös öreg katona felelőtlen, mulatságos hazudozása.

Kodály pedig ezt nem akarhatta. Művét egy reményvesztett korban a remény olajágának szánta. Ezért egy történelemnél igazabb legendát teremtett, tudva, vallva – s most ismét Sajó Sándort idézem –: hogy

„...túl minden bűn, minden szenvedésen,
Önértetünket nem feledve mégsem,
Nagy szívvel, melyben nem apad a hűség,
Magyarnak lenni büszke gyönyörűség!”

A TENGELY-RENDSZERŰ FUNKCIÓS GONDOLKODÁS PÉLDÁI KODÁLY ZOLTÁN MŰVEIBEN

„Tudjuk jól: az ismétlés a tudás anyucikája” – kezdte a zenei organikáról tartott előadását Bárdos Lajos 1978. április 30-án a kecskeméti Kodály Intézet nagytermében. Aki oly szerencsés, hogy találkozhatott vele, bizonyíthatja, hogy ő képes volt a legkomolyabb tárgyat is mindenkit derűre hangoló humorral előadni. Így került sor sok más felvetése között a domináns-tonika kapcsolatot firtató kérdésére is:

„Mellesleg, ha meg tudná indokolni valaki, miért érzi az európai fül évszázadok óta a legmegnyugtatóbb befejezésnek az V fok – I fok, domináns – tonika fordulót, legyen szíves, írja meg nekem egy levelezőlapon!”¹

A horgas kérdés belém csimpaszkodott, és nem sokkal később levelet írtam Bárdos Tanár Úrnak megfigyelésemről, mely szerint a domináns és tonika szorosabb összetartozásának az lehet az oka, hogy egy adott hang első 16 felhangja közt megtaláljuk az I. és az V. fokú hármashangzat hangjait, de teljesen hiányzik a felhangok sorából az alaphang tiszta kvartja és nagy szextje, azaz a szubdomináns két fontos alkotóeleme. Vagyis a domináns és tonika legszorosabb összetartozását nemcsak a vezetőhang – alaphang melodikus vonzása, hanem a két hármashangzat azonos felhangsorból való származása is indokolja.

Válaszát idézem:

„Kedves Kollega Uram,
örülök, hogy legalább egy valaki reagált kecskeméti felkérésemre...
Igen szellemes és újszerű az a meglátása, hogy a felhangsorban csak az V. fokú hármashangjai vannak meg (szó-tí-re = 12-15-18), – a szubdomináns hangok nem.

Igen ám, de mi magyarázza meg, hogy az V. vonzza az I.-et, és nem fordítva? Hiszen éppen fordítva lehetne gondolni: az alaphang előbb-utóbb megjeleníti egyre magasabb felhangjait is. Tehát elméletileg az I. fok vonz V.-et lenne az észszerű... Ahogy hangzathallásunk is: az ősi uniszónó –

¹ A kérdés írásban a Parlando 1980/9 számában a „Csak-finális” című cikkben jelent meg. Újra közli Mohay Miklós a Bárdos Lajos: *Elemző írások a zenéről* I. c. kötetben (139. oldal)

kvintorgánium – tercgimel – hármashangzat – négyes, ötöshangzat, stb, egyre feljebb kapaszkodik.

Ha a felhangrend magyarázná, hogy az V. fok vonz I-et, - akkor persze egy I-fok vonz IV-et éppoly igaz, - csak kiugrottunk a felhangkészletből... Az összefüggés (hangzatrokonság) megállapításában igaza van, de még nyomozandó az irány nyugtalanító problémája. Miért vonz a származtatott képlet származtatót? A fiú nemzi az atyát?...

Ha van kedve tovább kutatni és jut valamire, – más zenei témákkal is, – szívesen veszem májd sorait.

Szíves köszöntéssel

Bárdos Lajos”

Buzdításának közel három évtizedes késéssel most igyekszem eleget tenni.

Kezdjük tehát az ismétléssel:

Semmit sem kell tudnunk a funkciókról, hogy érezzük a következő két-szólamú menet természetességét:



Hozzáadva a basszus autentikus kvint-kvart lépéseit azonnal kitűnik a menet funkciós jellege

Lá Re Szó Dó Fa Ti Mi Lá Lá Re Szó Dó Fa Ti Mi Lá

T S D T S S D T T S D T S S D T

1. kottapéllda

A tiszta kvint- és kvartlépések sora szabályos funkciós kört (T-S-D-T) alkot, ám ott, ahol a diatonikus rendszer karakterisztikája (szűkített kvint) következik a szekvenciában, megtorpan a funkciós körforgás, funkció-ismétlést tapasztalunk.²

² Bárdos: *Tonika, vagy nem?* in Harminc írás, Budapest, Zeneműkiadó, 1969 – 187. oldal

A számos barokk és klasszikus példa közül Händel g-moll passacagliájának témáját idézzük:

g-moll passacaglia
(téma) G. F. HAENDEL

T S D T S S D T

Cembalo

Az akkordok alaphangja: Lá Re Szó Dó Fa Ti Mi Lá

2. kottapélda

Kodály a *Tizenöt kétszólamú énekgyakorlat*-ban Vivaldi *d-moll concerto*-jának témáját idézve ad stílusgyakorlatot a tanulók kezébe:

15 kétszólamú énekgyakorlat (12)

Kodály
Antonio Vivaldi témájára

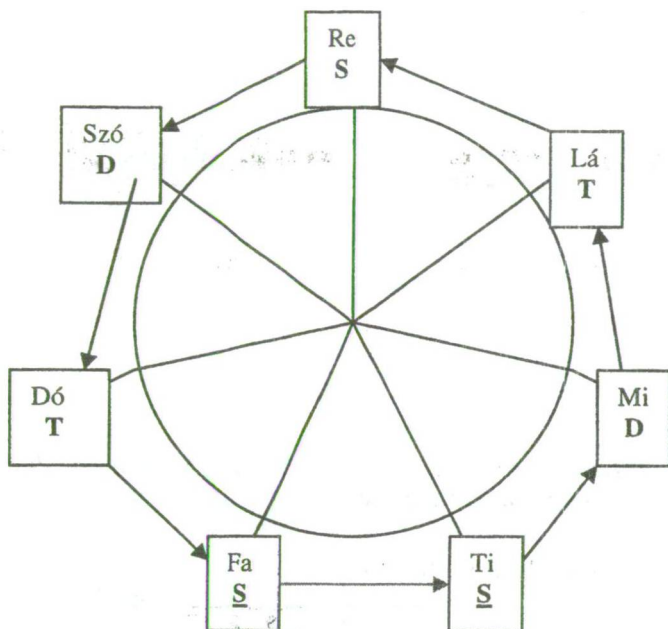
T S D T S S D T

a: I IV VII III VI II V I

C: V I IV VII

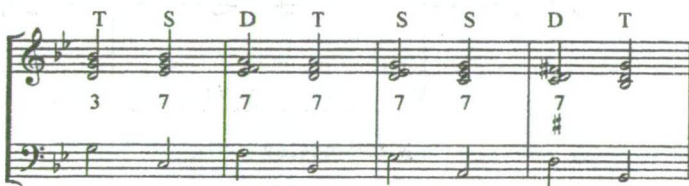
3. kottapélda

A diatónia hangjait kvintkörbe rendezve:



1. ábra

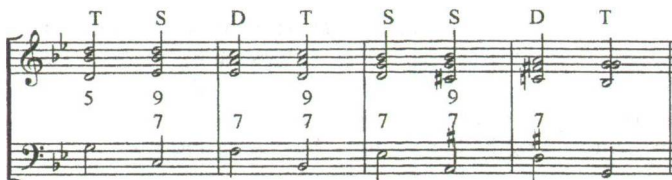
A barokk szekvencia négyeshangzatokkal is közismert:³



4. kottapélda

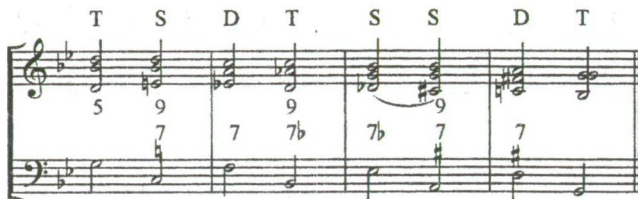
A bécsi klasszikusok kedvelt váltódominánsát a romantika szept-nón akkordjai közé vegyítve:

³ U.o.: 189. oldal 13/6 kottapélda



5. kottapéllda

Innen már csak egy lépés a Kodály által igen kedvelt szekvencia, amelyben minden akkord dominánsszeptim vagy -szeptnón színezetű:



6. kottapéllda

Ennek szoprán szólamát elhagyva kiláglik a kromatikus menet és a klasszikus funkciórend összefüggése: a basszus szűkített kvint lépésénél a kromatikus menet megtorpan.

Mellékdominánsok aut. szekvenciája:

T D T S D T S S D T

a) a barokk hagyomány szerinti funkciós basszus:

g:I V I IV C:V I IV^{sz5!} a:II V I

b) a basszus hangjainak poláris felcserélésével:

c) a kettő váltakozása kromatikus menetet ad:

7. kottapéllda

Kodály népdalfeldolgozásainak harmonizálásában számos helyen alkalmazza ezt a kvart-kvint menetet. Egyik legszebb példája a Hány-ban az *Elment a két lány* (duett nőikarral), amelynek dallamához kétszer is szépen illeszkedik, ahogyan halljuk:

(Énekeljük hozzá halkan szolmizálva a basszust!)

Elment a két lány

Kodály: Hány János
Duett női karral- részlet

The image displays two systems of musical notation for the song 'Elment a két lány'. Each system consists of a vocal melody line (treble clef) and a bass accompaniment line (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Above the vocal line, solfège syllables (T, S, D, T, S, S, D) are written above the notes. Below the vocal line, the lyrics are written in Hungarian. Below the bass line, solfège syllables (LÁ, RE, SZÓ, DÓ, FÁ, TI, MI) are written below the notes. The first system ends with a 'sz5!' marking. The second system also ends with a 'sz5!' marking. The bass line is marked with various numbers (7, 9, 6, 7, 9, 7, 6, 3x) and solfège syllables (LÁ, RE, SZÓ, DÓ, FÁ, TI, MI, LÁ).

8. kottapélda

Énekeljük a dallamot a lényegre egyszerűsített zongorakísérettel!

A funkcióismétlés lényege tehát, hogy a poláris távolságú azonos szerkezetű hangzattal ugyanazt a vonzást lehet elérni. De nemcsak a szubdomináns funkciót lehet a poláris párjával helyettesíteni. Előfordul az a dominánssal is:

Háry - Toborzó

Kodály

Hej é - let, be gyöngy é - let, en - nél szebb sem le - het,

Funkciók: S D T S D T T
Alaphangok: A H E A D G E

Csak az gyű - jön ka-to - ná - nak, a - ki i - lyet sze - ret.

S D T S D D T
A D G C F H E

9. kottapélda

S miért pont a tonikával ne eshetne meg?

Magas kösziklának

Hangnem: cisz-frig

Kodály

pp

Domináns: D(Kodály) H(modális)
Tonika: CISZ CISZ CISZ G CISZ G

H
(G)
EISZ
(CISZ)
Tonika!

10. kottapélda

A *Magas kősziklának* kezdetű dal zongorakíséretének befejező ütemeiben a tonikai *Cisz dúr* akkordot két domináns funkciójú váltóakkord, a *D-dúr* (= „nápolyi” domináns) és a *H-dúr* (= modális domináns) veszi közre, a négy záró ütem pedig a *Cisz-dúr* – *G-dúr szext* poláris távolságú akkordokat váltogatja, megállapodva végül az *eisz* – *h* szűkített kvinten, a *cisz*-nek és *h*-nak tercén. S halljunk csodát: ez a szűkített kvint a tonika!

Persze a tonikai funkcióhelyettesítést jól ismerjük a klasszikusoktól álzárlat néven. Kodály azonban ezt is helyetessel készíti elő:

Kocsi szekér, kocsi szán

Kodály

7 9 7 9 7 6# 7
RE SZÓ DÓ FA TA LÁ
S D T S D t (álzárlat)

11. kottapélda

A *Kocsi szekér, kocsi szán* második versszakának végén ismét az autentikus fölépések szekvenciája készíti elő az álzárlatot, de nem a klasszikus V. fok felől érkezünk a VI.-ra, hanem a Ta-Lá basszuslépés által meghatározott „Kodály-domináns” fordulattal.

A tengely-rendszer szerinti helyettesítés mégis legtöbb változatban a domináns funkcióhoz kötődik.

Lendvai Ernő szerint „Egy domináns – tonika kadencia (vagy domináns – tonika elvű szekvencia) a következő alakokat nyerheti:

- 1) kvart-lépés felfelé (pl. G-dúr → C-dúr) – ami megfelel a klasszikus V-I oldásnak.
- 2) nagyszekund-lépés felfelé (pl. B-dúr → C-dúr) – jellegzetes modális domináns
- 3) kissetund-lépés lefelé (pl. Desz-dúr → C-dúr) – ez utóbbit neveztük el Kodály-dominánsnak.
- 4) A negyedik lehetőség: nagyterc-lépés lefelé (pl. E-dúr → C-dúr) – jóval ritkábban fordul elő.”

Kezdjük a *barokk/klasszikus* domináns-tonika, az V.-I. fok kapcsolattal:

A 150. genfi zsoltár
1. versszak zárata 23.-26.



V⁴³ I

12. kottapélda

A 150. genfi zsoltár
2. versszak zárata 49.-53.



4 3
V VI

13. kottapélda

A 150. genfi zsoltár
3. versszak zárata



VI 6 7 5 4 3 I IV I
II V

14. kottapélda

A 150. genfi zsoltár 16. századi dallama a legegyszerűbb, hagyományos zárlatokat vonzza, a korra oly jellemző díszítéssel, a terckésleltetéssel. A harmadik versszak zárata több új elemmel bővül. A váltódomináns kvint-

szext akkord fénye a „mindörökké” kezdőszótagjára esik. (Kézenfekvő az asszociáció Bach János-passiójának záró koráljára, nemcsak a hangnemi azonosság (Esz-dúr) miatt, hanem a szövegi megfelelés okán is: a tág szerkesztésű váltódomináns kvintszext akkord itt is az „Ewiglich” (mindörökké) szó első szótagján ragyog fel.) A lezárást erősítő fontos mozzanat a két ütem hosszú IV. fokkal hangsúlyozott plagális zárlat.

A második eset, a *modális domináns* igen gyakori nemcsak Kodály, hanem a 20. szd. tonális zenéjében. Néhány jellemző Kodály-idézet:

A tonika váltó-akkordjaként:

Isten kovácsa

Kodály
FINE.

czt! ——— czt! ———

E D E

15. kottapélda

Vagy hosszan váltogatva a D-T fokokat:

Öreg vagyok már én

Kodály

Ej, ti-kon e-gyet, ket - tőt!

9 7 6 # 6 # 6 # 6 #
7 4 4 4 4 4
4 3 3 3 3 3
D D E D E D E D E

16. kottapélda

Ha a modális domináns négyeshangzat formában jelenik meg (*szó-ti-re-fa*), akkor a Lá-dúr akkorddal (*lá-di-mi*) együtt a Kodályra oly jellemző második hétfokúság (heptatonía secunda) teljes hangkészletét kapjuk meg:

Fölszállott a páva

Befejező ütemek:

Kodály

sza - ba-du-lá - sá - ra. Szó⁷ - Lá

f r t, f,

d: lá

17. kottapélda

HEPTATONIA SECUNDA

Ti Re Fa Szó Non-tonika Tonika

Lá Di Mi Lá D T

18. kottapélda

A Lendvai Ernő által *Kodály-domináns*nak nevezett harmadik eset, amely kisszekund lépéssel közelíti meg az alaphangot, különösen otthon érzi magát a MI-végű dallamok harmonizálásában. (Bárdos Lajos erre az esetre a „*nápolyi-domináns*” kifejezést használja, utalva arra, hogy a hétfokú hangnemek többségében a II. fok leszállításával érhető el a tonika feletti kisszekund. Dúr-dúr kapcsolatokban:

TA-RE-FA – LÁ-DI-MI,
MA-SZÓ-TA – RE-FI-LÁ,
LA-DÓ-MA – SZÓ-TI-RE,
RA-FÁ-LA – DÓ-MI-SZÓ

Első példánkban, a *Rákóczi kesergőjének* zárlatában maga a dallam „hívja meg” fríges záró fordulatával a nápolyi-fokot:

Rákóczi kesergője

Kodály

molto rit. *pp* *tempo* $\text{♩} = 60$

Jaj, ki ne szán - na!

pp

rallent.

espr. *dim.* *ppp*

GIS=AS
F
D
B

→ A

"Kodály-domináns" vagy
"nápolyi-domináns"

19. kottapélda

Az *Akkor szép az erdő* Mi végű dallamának három versszaka teljes emberi sorsot jelenít meg. Kodály kíséretének zárlatában a Kodály-domináns egyik legjellemzőbb példáját találjuk. A Fa-szeptim akkord a teljes záró sort keretezi: két ütemmel bevezeti, és egy széles ívű sóhaj-futammal készíti elő a tonikai E-dúr hármast. De mi van közbül? A szöveg: „csókolj meg!” – alatt a kíséret a funkciós szekvencia közbevetésével megadja álomban az élet adósságát, a természet rendjét, amit a sors (vagy szülői akarat) megtagadott... A közbevetett menet funkciórendje fejezi ki legjobban a realitástól való elszakadást: a funkciós kör nem T-től T-ig, hanem S-től S-ig jár, mintegy távoli világban.

Akkor szép az erdő...

più lento Kodály

Régivolsze-re-tőm, csó - kolj meg!

FA (D) LA (S) RE (D) SZÓ (T) DÓ (S) FA (D) FA MI (D T)

20. kottapélda

A következő példában „*Kodály-mellékdomináns*” is találunk a klasszikus mellékdomináns analógiájaként: ha a mellékdomináns az V-I kapcsolat áthelyezése más fokpárookra, akkor a Kodály-domináns is áthelyezhető, amint látjuk: a Fa-Mi zárlat domináns-tonika viszonya két ütemmel előbb a Ta-Lá tonika-szubdomináns közti vonzásként szerepel. (Gondoljunk csak vissza Bárdos Tanár Úr felvetésére: „Ha a felhangrend magyarázná, hogy az V. fok vonz I-et, - akkor persze egy I-fok vonz IV-et éppoly igaz, - csak kiugrottunk a felhangkészletből...”

Igen, Tanár Úr, igaz, és nemcsak az I-IV kapcsolatra nézve, hanem annak tengelyrendszerbeli helyettesítésére, a Kodály-dominánsra is!

Ne búsuljon senki menyecskéje

Kodály

Ne bú - sul-jon sen-ki me-nyecs - ké - je, hogy az u-ra nem i - gen szó - pecs - ke.

simile

Lá — Lá Lá Re — Szó — Dó —

Ha meg-hal is, meg ne hal-jou ér - te, Más hoz ne - ki a ta - va - szi focs - ke.

Fa — Ta Lá Szó Fa Mi

D — T S! T D! T

21. kottapélda

Idézetünknek további tanulságai is vannak.

A FA-LÁ-TI-RI képlet ugyanis megegyezik a klasszikus összhangzattan II. bővített terckvart akkordjával, s így tekinthetnénk zárlatunkat S-D félzárlatnak b-mollban. Ebben az esetben viszont az előző sor zárлата kapna D-T értelmet.

Valójában még többről van szó. A FA-LÁ-TI-RI képletet MI tonikához viszonyítva a tengely-rendszerben két domináns funkciójú akkord összevonásának halljuk. Az egyik a Kodály-domináns hiányos szeptim alakban: FA-LÁ-RI(=MA), a másik az V. fok ugyancsak hiányos szeptim alakban: TI-RI-LÁ. Ez a képlet azt mutatja, hogy a tengely-rendszerű funkciós gondolkodás nemcsak a funkció-ismétlést, funkció-helyettesítést teszi lehetővé, hanem két poláris távolságú azonos funkciójú hangzat kombinációja rendkívüli módon megerősítheti a funkciós vonzást.

A *nővérek* kíséretének bravúros ötlete, hogy a versszak záróhangjához (tonika) a legerősebb dominánst, az V. fokkal kiegészített Kodály-/nápolyi-

dominánst alkalmazza. Ezzel a két versszak kapcsolatát a legszorosabbra fűzi, a záróhang és a hozzá nem illő harmónia átkötésével pedig kifejezi, hogy a szöveg mondandójában is fordulat következik.

A nővérek

Kodály

Örö-me a nő-ném-nök cif-ra szabó lo-gény, Hej, de nő-kem si-ra-lom szegény kondás le-gény.

RE S S S S SZÓ DÓ FA TA
S D T S D!

Tempo I.

Fel - to-szik a nő - né-met...

T

A teljes meneten át hallatszik a domináns (= a) nyugvópont, a funkciós menet mintha függetlenül magát a dallamtól.

A dallam tonikai záróhangjával kétféle: a klasszikus domináns (MI = V fok) és a Kodály-domináns (Ta-domináns?) hoz létre cumulust.

22. kottapéllda

Az tehát, hogy az V. fok helyett „nápolyi dominánst” találunk, nem más, mint a domináns hangzat felcserélése poláris párjával. De vajon valóban olyan új dolog ez poláris csere? Figyeljük csak meg Mozart fagott szólamát a következő menetben (vázlatos zongorakivonat):

g-moll szimfónia K 550 - II. Andante

A63. ütemtől:
 alaphangnem: Esz-dúr
 lokális hangnem: c-moll

Mozart

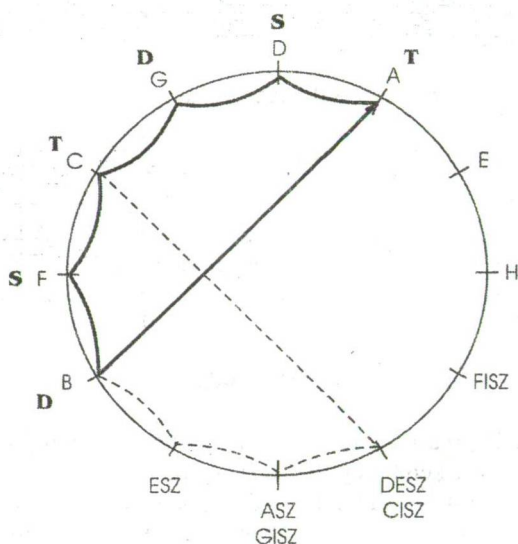
c:IV _____ V IV V IV V IV V IV

V V I IV VII VI II V I (IV _____ V)
 (IV)
 Esz: V I VII

23. kottapélda

A fagott szólamát (a kottapéllda keretbe foglalt részének basszusa) a kvinkörön ábrázolva:

G - C - F - B → A - D - G - C
D - T - S - D - T - S - D - T



2. ábra

Az autentikus fölépések szekvenciája három lépés után „átugrik” a kvintkör túlsó oldalára, és ott folytatja a menetet, minden egyes hangot a poláris párjával helyettesítve.⁴ Ezzel elkerüli a funkció-ismétlés zökkenését a harmóniai folyamatban. (A részlet folytatásában a mellékdomináns szeptón akkordok autentikus szekvenciájával érjük el a visszatérést.)

Az egész gondolkodásmód esszenciáját a K. 574 G-dúr gigue-ben találjuk meg:

⁴ Hasonló menetet találunk Mozart *Resto, oh cara c.* (K. V. 528) hangversenyáriájában a 27. – 30. ütemben és annak visszatéréseiben.

G-dúr gigue K 574

Mozart



A labirintus: autentikus fölépések kromatikája



24. kottapéllda

A 24. kottapéllda második sorának első két üteme valódi harmóniai labirintus, amelyből csak kettős logikai fonál mentén juthatunk vissza az alaphangnemhez. Az egyik a szólamok minden második hangját összekötő *funkciós kvint-kvart menet*, (a kottapélldában aláhúzással kiemelve) a másik a minden második hangpárt összekapcsoló *kromatikus menet* (olvassuk össze a felső szólam azonos artikulációval jelölt hangpárjait!).

Összevetve a 7. kottapélldával kiderül, hogy az első hallásra szinte atonalisnak tűnő két ütem valójában a funkciórend legszigorúbb betartásával vezet vissza az alaphangnem dominánsához. Mozart egyrészt megnehezíti a kromatika felismerését az azonos funkciójú poláris távolságú hangzatokat egymás mellé állítva és különböző regiszterekbe dobálva, ugyanakkor kiemeli ezt a kettős összefüggést a nyolcadok hármas lüktetését felülíró artikuláció által létrehozott hemiolával. A funkciós elemzés megkönnyítése érdekében egyszerűsítsük le a kottaképet a ritmus elhagyásával és a regiszter-különbségek kiküszöbölésével:

T S S D D T T S S D D T T S

C helyett AISZ

DESZ helyett H

25. kottapélda

A nagytercek sorát két helyen szakítja meg egy-egy szűkített kvint, de ez nem érinti a funkciók rendjét. A menet logikája, hogy minden funkciót megismétel annak poláris párjával. A funkció-ismétlést két alkalommal azonban – üdítő változatként – nem a poláris távolságú akkordot képviselő nagy terc, hanem ugyanannak a hiányos dominánsseptimnek szűkített kvintje jelenti.

De térjünk vissza a negyedik lehetőséghez, a domináns-tonika viszony \bar{E} – C (nagyterc le) alakjához, amelyet Lendvai ritkának mond. Ritka, de nem példátlan!

A süket sógor végén meglepetésként éljük meg:

A süket sógor

Kodály

bo-lond! Bo-lond! Ad-jon Is-ten kend-nek is!

6 7 5 3 7 5 3

Ti Mi Mi Dó Dó

26. kottapélda

A III. fokú mellékdomináns (MI-dúr) akkord előkészítése a VII. mellékdomináns (TI-dúr) szextakkord, de váratlan és újszerű, hogy a MI-dúr hármas, mint az V. fok paralelje képviseli a zárlatban a domináns funkciót. Különösen találó ez a megoldás a szöveg fordulatához, amely az eddigi csúfolódókat teszi nevetségessé.

A *Jelenti magát Jézus*ban Húsvét csodája, a feltámadás fénye ragyog fel benne:

Jelenti magát Jézus

Kodály

Jé - zus ma - gát — úgy je - lent - ge - ti már. —
 Mixolid dallam: TI SZÓ
 III I

27. kottapélda

Az utolsó versszak zárata felvillantja a további két tengelyes D – T kapcsolatot:

Jelenti magát Jézus

Kodály

Jé - zus ma - gát — úgy je - lent - ge - ti már. — úgy je - lent - ge - ti már. —
 7
 Lá Fa Ta Ma La Szó
 S D T S D T

28. kottapélda

A népdalszöveg a Megváltó küldetésének három legnagyobb eseményét és azok ünnepét idézi: Karácsony, Húsvét, Pünkösd. Íme a teljesség, ami a zárlatok „tengelyes” domináns-használatát illeti a mixolid dallamban:

TI-SZÓ = Mediáns domináns
 FA-SZÓ = Modális domináns
 LA-SZÓ = Nápolyi domináns

A legszebb nagyterc le (III – I) típusú zárlat számomra mégis a *Semmit ne bánkódjál*-ban található:

Semmit ne bánkódjál

Sostenuto

pp *mp*

Néz - zed a Krisz - tus - nak ár - tat - lan - ha lá -

re Di Lá

Kodály *hanga*

S D T

re Di Lá

29. kottapélda

A szoprán tonikai nyugvópontja egyértelművé teszi az értelmezés közegét. Külön figyelmet érdemel, hogy a III. fokú domináns (nevezhetnők „mediáns domináns”-nak, ha nem volna amúgy is sok az idegen szó a szaknyelvben) kiegészül az V. fok hangjával. Halálos fájdalom zeng ki ebből a dominánsból.

Összefoglalás

„Meghalok, meghalok, még beteg sem vagyok,
 Kolonyi temetőn nyugonni akarok.”

Kodály a *Meghalok, meghalok* kezdetű zaborvidéki népdalt két ízben dolgozta fel nőikarra, a kettő (1908 és 1957) között közel fél évszázad telt el, s közben megjelent zongorakíséretes dal formájában a Magyar Népzene

sorozatának III. füzet 13. darabjaként is. Mondhatjuk: évtizedeken át visszatérően foglalkoztatta fantáziáját ez a különös szépségű, korán megtalált gyöngyszem. A dallam záró sora: „nyugodni akarok.” – nem hagy nyugodni. Szolmizálva:

D S D D D T
ti – lá – szí – fa – re – mi

mintha összefoglalná a domináns-tengely hangjait:

<i>ti – mi</i> = V – I	klasszikus domináns
<i>szí – mi</i> = III – I	mediáns domináns
<i>fa – mi</i> = II – I	nápolyi (Kodály-) domináns
<i>re – mi</i> = VII – I	modális domináns

Ha az eddig átmenőhangként kezelt lá-t is beleillesztjük a zárófordulatba, akkor is csupa jellegzetes népdalzáró ternót kapunk:

<i>ti – lá – mi</i>
<i>szí – lá – mi</i>
<i>fa – lá – mi</i>
<i>re – lá – mi</i>



30. kottapélda

Összefűzhetjük a négyféle D – T lehetőséget egyetlen menetté a ritkától a gyakori felé haladva:

Tengely-dominánsok összefoglaló mintpéldája

Szi - Mi Fa - Mi Re - Mi Ti - Mi
(mediáns) (nápolyi) (modális) (klasszikus)

31. kottapélda

És íme, az összes „tengelyes” hiányos dominánsszeptim hangkészlete olyan 1:2 modellskálát ad, amelyben szerepel a szubdomináns tengely minden hangja, de teljesen hiányoznak a tonikai tengelyhangok:

D S D S D S D S
2 : 1 : 2 : 1 : 2 : 1 : 2

32. kottapélda

Tehát a tengely-dominánsok magukba foglalják a szubdomináns tengely hangjait is, így adva új, non-tonika – tonika értelmet a funkciós D – T kapcsolatnak.

Záró példánk a *Marosszéki táncok* részlete, amelyben a kíséret a balkéz szólamában csupa hiányos dominánsszeptim akkordból álló kromatikus menet. (Lásd 7. kottapélda c. basszusmenettel.) A funkciós T – S – D – T kört pontosan követő kromatika úgy jön létre, hogy Kodály minden kvint le vagy kvart föl lépés helyett annak poláris párját választja. (V.ö.: 7. kottapélda c) basszussal.)

Marosszéki táncok

Kodály

8va

Tonika: a

T D T S D T

S D T S D T S D

33. kottapélda

Végezetül mit válaszolhatunk Bárdos Tanár Úr másik kérdésére: „még nyomozandó az irány nyugtalanító problémája. Miért vonz a származtatott képlet származtatót? A fiú nemzi az atyát?...”

Minden eddigi példáink kiindulópontja az autentikus fölépések barokk szekvenciája volt, amely korszakokon átvélő módon bővült, gazdagodott, egyre távolabbi összefüggéseket hódított meg, de eredetét, alapvető vonzás-irányát minden változásban megőrizte. Ez a vonzás így fejezhető ki legegyszerűbben: a felhang (részhang) vonzza az alaphangot = a rész az egésze törekszik, a feszültség oldást kíván. A temperált hangrendszer pedig először megengedte, később természetessé és mindennapivá tette a domináns funkció helyettesítését az alsó és felső paralel fokokkal és kiegészítését a poláris távolságú, azonos szerkezetű hangzattal. Bármily magasra hajtjuk tehát a hangzat-hintát, nyugalmi helyzetbe kíváncsozik, ahogy a „föl-föl dobott kő” is visszahull százszor is, végül is...

Még szebben példázhatja ezt a Bárdos Tanár Úr által csodálatos művészettel megzenésített vers, sorait a lelkiekről a stílustörténeti folyamatra is értve:

*„Mégis az ember
téged elhagyván
csillagokig fel
vágyakozik”...*

*„De te, szent anya
délceg gyermekedet
várod öleddel”...*
(Kölcsey: A Földhez)

Tehát nem „a fiú nemzi az atyát”, hanem az anya várja haza gyermekét...

Éppen a Bárdos Tanár Úr ne tudta volna?!

A Harminc frás elején szereplő második mottót csak mostanában kezdem érteni:

*„Remélem, unokáink nemcsak azért lesznek hálásak, amit itt kifejtettem,
hanem mindazért is, amit itt szándékosan kihagytam, hogy legyen nekik is
mit fölfedezniök.” (Descartes: Geometria, 1637)*

★★★

Dohány Gabriella

SPONTÁN ZENEI AFFINITÁS MÉRÉSE A KÖZÉPISKOLÁSOK KÖRÉBEN A KODÁLY EMLÉKÉVBEN

Számunkra, a zenepedagógia terepén munkálkodók számára a 2007-es esztendő, a kettős Kodály-évfordulót hordozó emlékévkülönösen jelentős és felelősségterhes is egyben. Jómagam több ízben, több okból figyelmesen átolvastam Kodály Zoltán Visszatekintés című sokrétű szövegválogatását, és mindannyiszor elevenen érint a kodályi teória és a 2007-es jelen erőteljes kontrasztja. Tallózva a tág műfaji határok szerint mozgó források között lépten-nyomon ilyen és ehhez hasonló mondatokra bukkanhatunk: *„Jósolni nem tudunk. De ha a szaktanítás elve 1968-ra, száz évvel a népiskolai törvény születése után megvalósul az életben is: biztos remélhetjük, hogy mire 2000-et írunk, minden általános iskolát végzett gyermek folyékonyan olvas kottát.”* Fáj, hogy ez messze nem így történt, s ennek nyomán érlelődött meg bennem a számvető elhatározás, hogy a tisztánlátás céljából legalább saját diákjaim körében felmérjem a zenéhez fűződő viszonyuk milyenségét, mélységét.

Innen a cím is: spontán, aktuális, jelenlegi állapotot tükröző státusz fel térképezése mindennemű ráhatás, szakmai befolyásolás nélkül a legőszintébb válaszadói attitűd reményében. Az affinitás jelen esetben azt a zenei „felvevőképességet”, nyitottságot jelenti, azt az ajtón nyitott részt, amit a vizsgált középiskolai korosztály saját személyiségében hajlandó megnyitni a zene(művészet) számára. A „mérés”, melyet teszt formájában készítettem, nem tudományos keretek között zajlott a szó szorosán vett értelmében, hiszen nélkülözi a mintavétel és a kapott értékek statisztikai elvek szerint történő tudományos feldolgozását, így leginkább felmérésnek tekinthető, melynek hajtómotorja az az elemi kíváncsiság, amellyel egy tükörbe bepillantani készülünk. Mindannyian, akik a zenetanítással napi kapcsolatban állunk, tudni véljük a kapott eredmény lesújtó voltát, de az értékelés során talán ráakadhatunk olyan belső összefüggésekre, amelyek mégis figyelemre méltóak lehetnek számunkra, s amelyek a közeljövő irányát is befolyásolhatják.

A feltett 11 feleletválasztós kérdésre összesen 58 válaszlehetőség állt a diákok rendelkezésére. Ezek megfogalmazásakor és az összeállítás során a legalapvetőbb kodályi alapelvekre kérdeztem rá indirekt módon, hogy ne

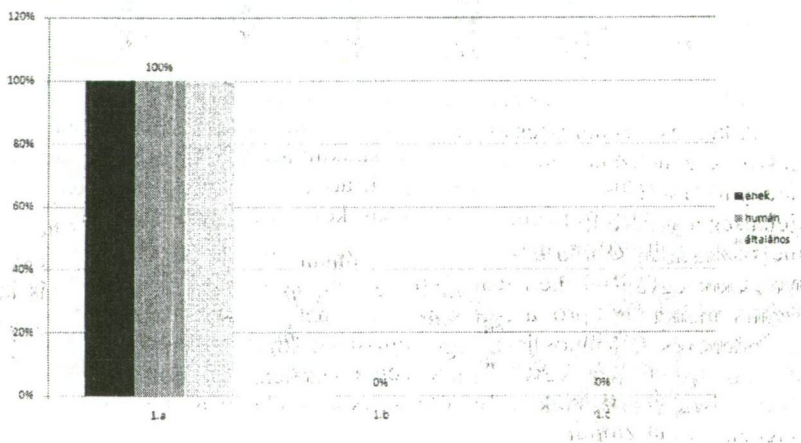
riasszam el a válaszadók őszinteségét, s a kitöltés során nyomatékosan felhívtam figyelmüket arra, hogy semmilyen feltételezett elvárásnak ne kívánjanak megfelelni, lehetőség tiszta képet szeretnék nyerni. Három különböző irányultságú, azonos életkorú tanulócsoportot választottam ki az összevethetőség érdekében, így a 10. évfolyamból összesen 74 tanulót az általános tantervű, a humán orientációjú valamint az ének-zene tagozatos diákok köréből. A diagramokon az elkülöníthetőség érdekében az „énekeseket” feketével, a humán tagozatosokat sötétszürkével, míg az általános tantervű diákokat világosszürke színnel jelöltem. A „zene” fogalmát szándékosan a legtágabb értelmezésben használtam, nem tettem különbséget értékghordozó volta szerint, hiszen nem a műveltségüket kívántam feltérképezni, hanem „zenefogyasztói” szokásaikat, zenei „felvevőképességüket”, magát az attitűdöt, egyszóval bármilyen zene helyét az életükben. Lássuk!

1. Szereted-e a zenét?

a: igen

b: nem

c: még nem gondolkodtam rajta



A ráhangoló, bevezető jellegű kérdésre a válaszadók 100%-os elsőprő eredménye meggyőzően bizonyította, hogy az ifjúság teljes mértékben nyitott az ügy iránt, esélyt sem adva hezitálásnak, a befogadásra készen állnak, a probléma gyökere valahol másutt keresendő.



2. Milyen fajta zenét hallgatsz?

A: egyáltalán nem hallgatok zenét

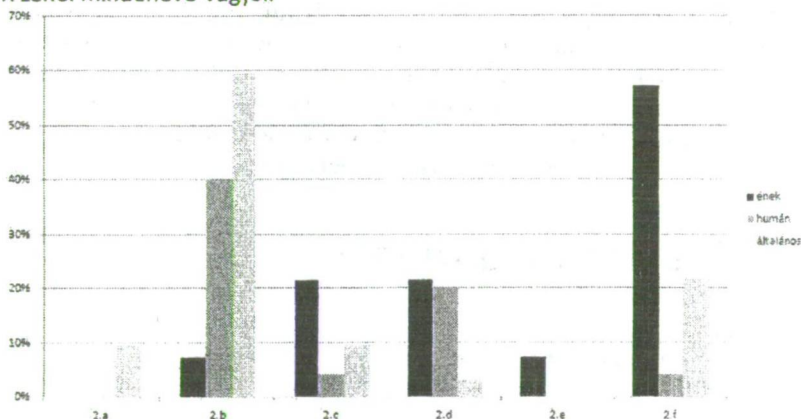
b: csak könnyűzenét

c: időnként dzsesszt és/vagy népzénét is

d: néha klasszikus zenét is

e: gyakran hallgatok klasszikusokat

f: zenei mindenevő vagyok



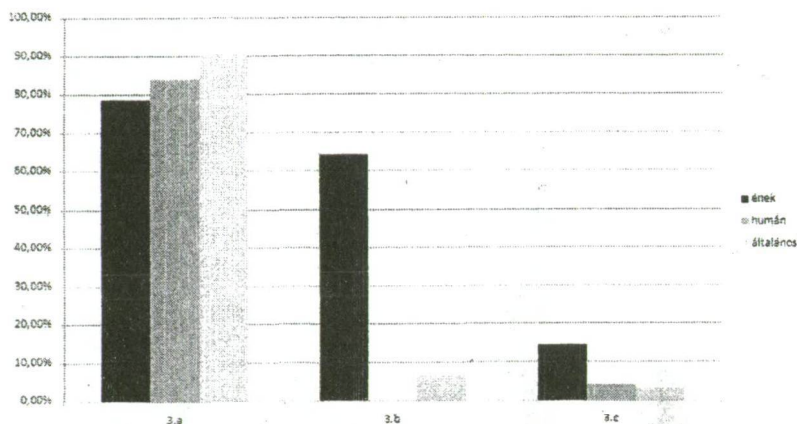
A kérdés a zenei ízlés alakulására vonatkozó, maga Kodály is sokat foglalkozik a népzene-műzene; a klasszikus zene-könnyűzene dilemmájával, arányaival a helyes zenei magatartás kialakításában, ám míg ő a kommersz jelenséget a germán hatásból eredezteti, addig napjainkra a globalizált angolszász gyökerű popzenei befolyással kell megküzdenünk. A válaszok megoszlásában szomorú tény, hogy az általános tagozatosok között akadnak, akik egyáltalán nem hallgatnak zenét, s az igényes zenehallgatás kis száma mellett elsöprő a „csak könnyűzenét” megjelölése illetve a zenei „mindenevés” általános jelensége. Jellemző, hogy a könnyűzene körein túlmutató aspektusokat kevesen, a klasszikus zenehallgatást kizárólag az ének tagozatosok választották.

3. Milyen televíziós csatornákat nézel?

a: VIVA, MTV, VH1

b: Mezzo

c: egyéb



A médiumok személyiségalkakító befolyásáról Kodály még nem értekezhetett, hiszen 1967-ben bekövetkezett halála idején még senki sem gondolta, hogy életünk további alakulására vonatkozóan milyen domináns funkciót hordoz a televíziózás, az elektronika és a digitális technika együttes fejlődése. Ez a kérdéskör mint a legújabb kor terméke értelemszerűen nem szerepel a Kodály-koncepcióban, erre nekünk, utódoknak kell megfelelő megoldást keresnünk. A diákok válaszainak fényében kitűnik, hogy aki ezzel a kérdéssel nem néz szembe, hatását alulértékeli, az akár egy teljes generációt veszíthet el a zene számára. A legnagyobb veszély pedig éppen abban áll, ha a nevelő folyamat ontológiája megszakad, hiszen újrateremteni és újra elfogadtatni ezen értékeket sokkal nagyobb munka ebben az ellenhatásban, mint gondos odafigyeléssel megőrizni az elmúlt évtizedek jól-rosszul működtetett szisztémáját. A tanulói válaszok őszintesége fájdalmas, hiszen a nemzetközi könnyűzenei csatornák elsöprő fölénye mellett az egyéb megjelölésben is alig ölt testet bármilyen információhordozó csatorna, beleértve a művész-filmeket vagy a gasztronómiát; a tudományos ismeretterjesztést vagy akár a kvíz jellegű játékos tanulást.

4. Milyen rádiócsatornát hallgatsz?

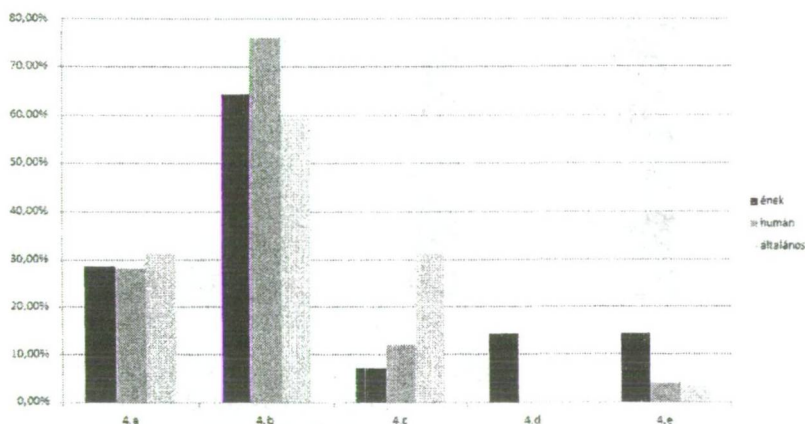
a: Sláger Rádió

b: Rádió 88

c: Rádió Plusz

d: Bartók Rádió

e: egyéb



Az előző kérdés megismétlése a rádiócsatornák tekintetében, s az erre adott válaszok –ha lehet – még szomorúbb képet festenek, hiszen a háttérrádiózás tevékenysége által a tinédzserek médiafogyasztása döntően ebbe az irányba tolódik el. Érdeemes megfigyelni, hogy egyértelmű a lokális kereskedelmi csatornák túlsúlya, ezen belül is a korosztályos rétegműsorok hallgatása, mely jelentősen háttérbe szorítja a konszolidáltabb zenecsatornák választását, nem is beszélve a rádiós ismeretterjesztésről. Aki tehát ezen fórumok közé nem tud beférközni, az nem képes eljutni az ifjúsághoz sem, generációs értelemben semmiképp. Míg a '60-as években az iskola jelentette az ismeretközvetítés legfőbb bázisát, addig mára ezt a szerepet átvette a média, így be kell látnunk, hogy az oktatás önmagában már nem lesz elégséges terepe az új generáció megismerésének.

5. Aktívan zenélsz-e?

a: Jelenleg is zenét tanulok

b: Jelenleg is kórusban éneklek

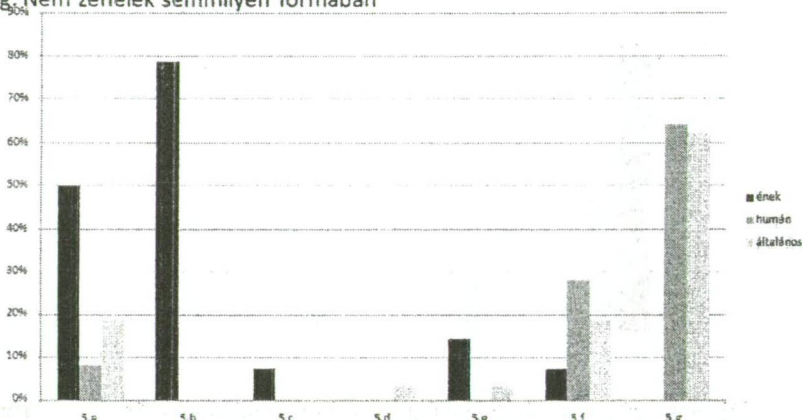
c: Jelenleg is zenei együttesben játszom

d: Jelenleg is könnyűzenei együttesben játszom

e: Egyszerre több zenei tevékenységet is folytatok

f: Otthon, kedvtelésből

g: Nem zenélek semmilyen formában



A feleletválasztás fokozatai az aktív zenéléstől az „egyáltalán nem zenélek” szélső értékig terjednek. Várható volt, hogy a válaszok első felét az ének tagozatosok uralják, míg a második részben vállvetve nyilatkoznak meg a zenétől távolabb élő diákok. Az aktív zenélés tevékenysége a Kodály-koncepció leglényege, a „*Legyen a zene mindenkié!*” elvének gyakori citálása talán el is fedi időnként, hogy a zenének a tömegekhez való eljuttatásán nem a passzív befogadói magatartást kell értenünk, hanem a zene gyakorlást, aktív muzsikusi tevékenységet, legyen az akár hangszeren, akár énekhangon megszólaltatott.

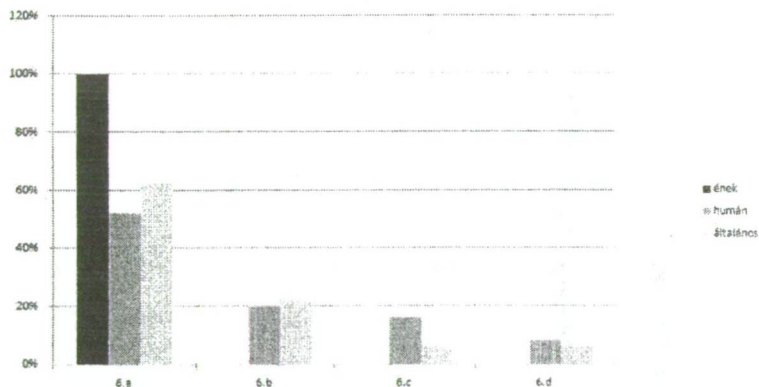
6. Tanultál-e zenét?

a: Igen

b: nem

c: szeretnék

d: nem érzem szükségét



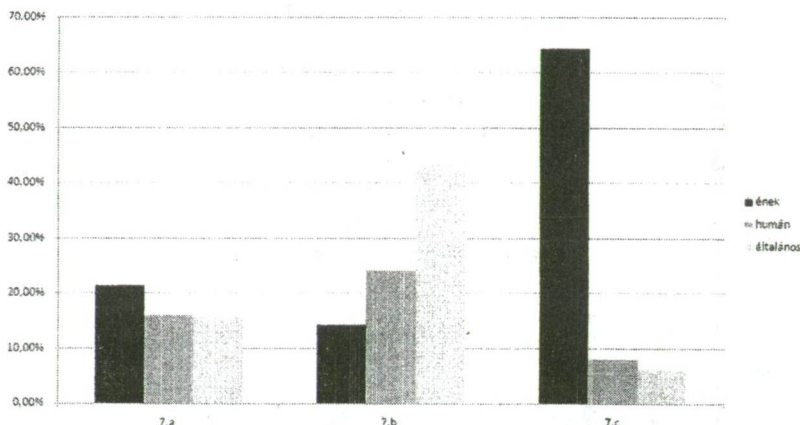
Ez a kérdés burkolt formában a szülői szándékra kérdez, és örömteli tény, hogy mindhárom válaszadó csoport szinte azonosan kedvező pozícióból indult, számuk még a legrövidebb grafikus oszlopban is 50% fölé emelkedik. Egyszersmind fájdalmas is, hogy ilyen kedvező arányú iskolázottsággal a hátuk mögött milyen természetű válaszokat adnak. Ez ismételten felveti az iskolában szerezhető zenei tudás érvényességének háttérbe szorulását a kor ellenében. Kodály szerint „*Zenétlen életünk oka és okozata az iskola zenétlensége.*”, s ha a folyamatosan csökkenő óraszámokat ehhez a folyamathoz hozzászámítjuk, akkor az egyébként is csökkenő esélyeinket emeljük hatványra.

7. Ha igen, mit?

a: zenei általánosban éneket és kóruséneklést

b: zeneiskolában/művészeti iskolában hangszeret és szolfézst

c: mindkettőt



Erre a kérdésre értelemszerűen azok a tanulók válaszoltak, akik az előző kérdésre IGEN-nel feleltek. A válaszverziók megfogalmazásában az a szándék vezérelt, hogy a hangszeres és énekes alapú zeneoktatás arányát megállapíthassam. A papírforma beigazolódott, hiszen az ének tagozatos diákok általában mindkét képzési formát megjelölték, míg a laikus diákok nagyobb hányada tanult hangszeren, mint énekes alapú intézményekben. Íme, ismét beigazolódott egy Kodály-tézis: az éneklés megtartó erejének elve. Nagyobb számban váltak elkötelezetté a zene számára azok a tanulók, akik a zenét a kóruséneklés irányából közelítették meg, mint a pusztán instrumentális képzsben részesülők.

8. Honnan származnak első átélt zenei élményeid?

a: otthonról, édesanyámtól/édesapámtól

b: családi körből

c: óvodás koromból

d: zeneóvodából

e: alsó tagozatos tanítómától

f: zeneiskolai tanáromtól

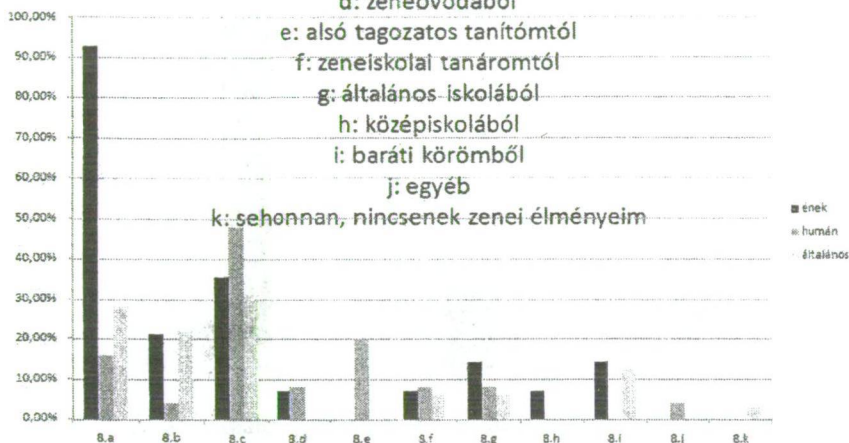
g: általános iskolából

h: középiskolából

i: baráti körömből

j: egyéb

k: sehonnan, nincsenek zenei élményeim



A Visszatekintés című kötet és a kodályi nemzetnevelő program egyik sarokpontjához érkezünk ezzel a kérdéssel. Idézetszerűen így hangzik: „*Arra a kérdésre, hogy mikor kezdődjék a gyermek zenei nevelése, azt találtam felelni: kilenc hónappal a születése előtt. (...) Ma még tovább is mennék: nem is a gyermek; az anya születése előtt kilenc hónappal kezdődik a gyermek zenei nevelése. Minél felnőttebb valaki, annál nehezebb rajta segíteni.*” –részlet a zeneszerzőnek a párizsi rádió számára adott interjújából. Az általam kreált válaszok kronologikus rendben sorakoznak: a fenti elv szerint előbb a szülők, a családi kör hatása, majd a kisebb közösségek, zenei körök, majd a közoktatás és zenetanítás szintjei a középiskolás korig terjedően. Az adott válaszok minősége és megoszlása önmagáért beszél, egyértelműen megmutatkozik Kodály állításának igazsága. Elsőpró erejű az édesanya hatása, megfordítva a problémát úgy is fogalmazhatnánk, hogy azok a fiatalok maradtak a későbbiekben nagyobb számban a zene közelében, akik ezt a magatartásformát a legfogékonyabb korban a szülői házból hozzák. Szembeötlő és elgondolkodtató adat továbbá, hogy a nem zenetagozatos válaszadóknak milyen jelentékeny hányada jelölte meg az átélt zenei élmény for-

rásaként a közoktatást. Ebből az a nagyon súlyos következtetés adódik, hogy amilyen a közoktatásunk zenei képzése, nagy valószínűséggel olyan lesz az ifjúság zenéhez való viszonya. Magyarul: ha a tanító néni zeneértő és szép hangú, akkor szerencsénk van, ha nem, akkor... Lehetőséges, hogy ilyen múlttal rendelkeznek azok a válaszadók, akik a legutolsó válaszlehetőséget jelölték meg, így saját bevallásuk szerint „sehonnan, nincsenek átélt zenei élményeim”?

9. Általában fontosnak tartod-e a zenét az életedben?

a: nem tudnám nélküle elképzelni az életem

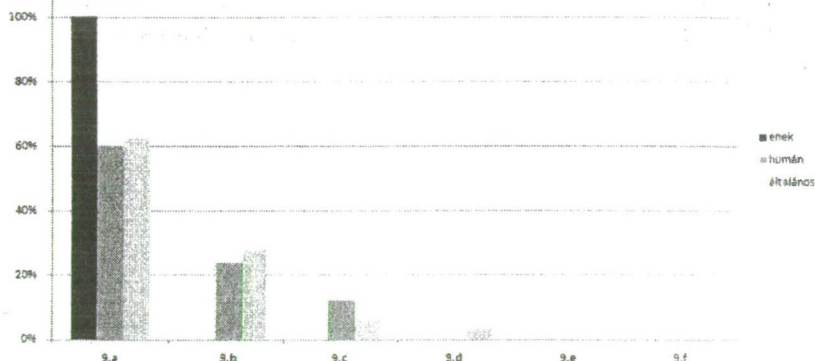
b: gyakran érzem szükségét

c: csak néha igénylem

d: nem fontos az életemben

e: nem kívánom a zene jelenlétét az életemben

f: zavar a zene



Az alább következő két kérdés párost alkot, és olyan teóriát közelít meg, amely –bár szorosan véve a Kodály-gondolatrendszer részének tekinthető, tágabb értelmezésben a modern fejlődéslélektan területét érinti. A zene személyiségformáló erejéről van szó, arról a platonikus zenefelfogásról, amely a zenének az egyén pszichikumára gyakorolt hatását mondja ki. A karakterformálás, a transzfer hatás tényét tudományos kutatások eredményei támasztják alá, mégis érdemes megfigyelni, hogy azok a diákok, akiknek a személyiségében mindez lejátszódik, vajon milyen mértékben vannak ennek a folyamatnak tudatában. A bevezetésben említett 58 válaszlehetőség közül mindössze 4 akad, amelyet senki nem jelölt, amelyet senki nem választott. Ebből kettővel már szembesültünk, hiszen senki nem állította, hogy nem szereti a zenét, és azt sem, hogy még nem gondolkodott rajta. A másik két „találat” ebben a válaszcsokorban jelentkezett, hiszen a megkérdezettek közül senki nem állítja, hogy nem kívánja a zene jelenlétét az életében, vagy hogy zavarja a zene. Ezek –bár banálisnak tűnnek,- mégis örömteli mozzanatok, melyek azt igazolják, hogy az ifjúság megnyerhető.

10. Elfogadod-e a színvonalas zene személyiségformáló szerepét?

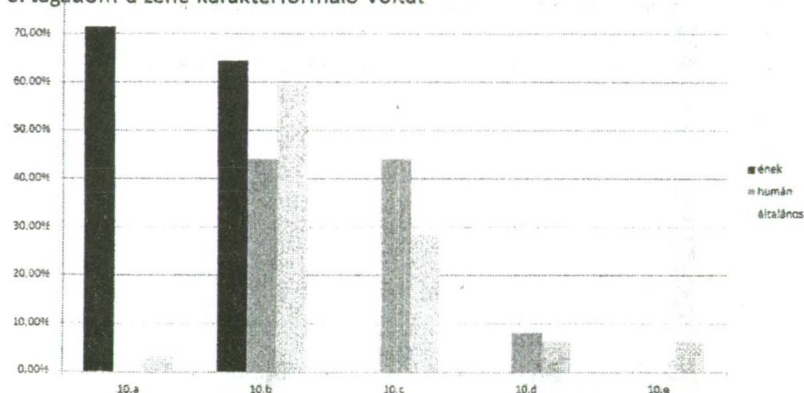
a: ha nem zenélnék, más ember lennék

b: ha nem hallgatnék zenét, sivárabb lenne az életem

c: a zene csak esetenként hat rám

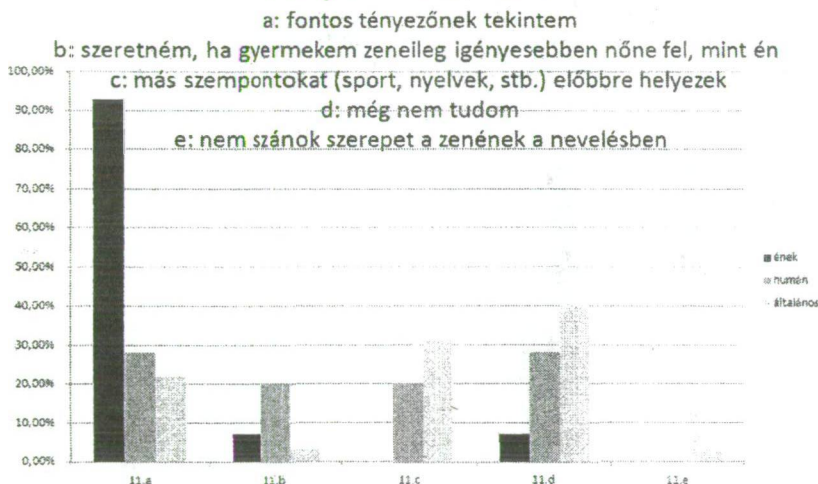
d: nem gondolom, hogy a zene jellemalakító tényező

e: tagadom a zene karakterformáló voltát



A „becsomagolt” platonikus kérdés anélkül kívánta irányítani a válaszadást, hogy a szöveg maga konkrét értékválasztást tartalmazna. Nem kívántam kirekeszteni a könnyűzene lehetőségét, noha éppen a Platón-t idéző gondolat foglalkozik a rossz zene lélekromboló hatásával. A „színvonalas” jelző ebben az esetben megkísérli a helyes mederben tartani a kamasz gondolkodás irányát anélkül, hogy ízlésdiktálónvá válna. Az ötfokozatú válaszadásban a kép lehangolónak tetszik, az első két variáns, mely az aktív és a passzív zenélés lehetőségeit tartalmazza, jószerével csak az ének tagozatosok számára jelent valamit. Másik szélsőértékként még arra is érkeztek válaszok, hogy „tagadom a zene személyiségformáló voltát”. Ehhez nem fűzök kommentárt.

11. Leendő szülőként milyen szerepet szánsz a zenének a gyermeknevelés folyamatában?



Végezetül a 8-as kérdéshez való visszacsatolásként arra voltam kíváncsi, hogy leendő szülőként a megkérdezettek vajon milyen zenei elvek szerint szándékoznak nevelni majdani gyermekeiket; ez annak a hajlandóságnak a megvallása, amely a fenti válaszok eredőjeként is értelmezhető, s melyből kitűnhet, hogy mit várhatunk az elkövetkező generációktól a zene ügyének kezelése szempontjából. A válaszok szerteágazóak, korunk minden jellegzetességét magukon hordozzák - kellően őszinték, és nem teljesen reménytelenek.

A fentiekben előtárt, „zsigeri” tanári kíváncsiságból eredő tények, esetleges összefüggések újabb kérdéseket vetnek fel. A továbblépés kulcsa azonban mindenképpen azok kezében lesz, akik képesek lesznek megtalálni az utat az egyébként nyitottnak mutató, ám a zene világától immár egyre távolabb kerülő korosztályokhoz. Nem ártatjuk magunkat, hiszen a probléma nem pusztán zenei jellegű, s a komplex feldolgozáshoz a modern társadalomtudományok valamennyi összefüggésére szükségünk lesz. Ennek ellenére, pontosabban mindezekkel egyetemben az egyik legszebb mondat álljon

itt visszatekintésül a *Visszatekintésre*: „Az ének ma: Hamupipőke az iskola tárgyai közt. Pedig hiába: ő érte jön el a királyfi, csak az ő lábára illik a cipő.”

Felhasznált irodalom: Kodály Zoltán: *Visszatekintés I-II Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 1982 Zeneműkiadó Vállalat

KODÁLY ÉS RÁNKI ZONGORAMŰVEI

A téma időszerűségét Kodály és Ránki György születési évfordulójának ünneplése inspirálta. A tanulmány megvizsgálja a zongorairodalom helyét a szerzők életművében, továbbá kitér a zenepedagógiai vonatkozású darabok bemutatására is.

A kodályi elvek egyik fő vonása az énekes kultúrán alapuló zenei nevelés. *„Az aktív zenélést legáltalánosabban a karéneklés jelenti. Sokszor egyetlen élmény egész életre megnyitja a fiatal lelket a zenének Ezt az élményt nem lehet a véletlenre bízni: ezt megszerezni az iskola kötelessége”* (Kodály: *Gyermekkarok*. 1929. in. *Visszatekintés I. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964. 39 p.*)

„Az ének felszabadít, bátorít, félénkségből kigyógyít. Koncentrál, testi-lelki diszpozíciókat javít, munkára kedvet csinál, alkalmasabbá tesz, figyelemre-fegyelemre szoktat”

A művekkel való találkozás jelenti az élményt. Ennek is két útja lehetséges: ha egészen kiváló előadást hallgatunk, vagy ha egy általunk ismeretlen darabot megtanulunk. Ez nagy kitartást igényel, de ugyanakkor növeli a koncentráció képességet, figyelemre és fegyelemre szoktat. Mindezek az elvek a hangszeres darabok közül a zongorára írt darabok tanulására is vonatkoznak.

Kodály zongoraművei három korszakra tagolódnak.

Az első korszakot jelentik az 1905–18 között keletkezett darabok. Itt több jelentős mű született. Keletkezésüket nagy részben inspirálta Kodály párizsi tanulmányútja. E hatást tükrözi az 1907-ben készült **Meditáció**, melynek témája Debussy vonósnyégyesének témájára utal.

Az op. 3 sorozat a **Kilenc zongoradarab**. A műveket Kodály nem látta el egyenként külön címmel, csak tempójelzéssel. Kivételt képez az V. (quos ego...).

E kompozíciók nemzetközi megismerését segítette, hogy hat darab Párizsban is elhangzott Szántó Tibor zongoraművész előadásában a Független Zenei Szövetség 1910. április 20-i nyitóhangversenyén. Fogadtatása rendkívül lelkes volt a Ravel köré csoportosuló zeneszerzők és a Független Zenei Szövetség tagjainak körében. Alfred Casella, a Független Zenei Szövetség főtítkára önéletrrásában beszámolt arról az erős hatásról, amelyet Kodály zenéje gyakorolt rá. Gianotto Bastianelli az európai zenei avantgard legjelentősebb megnyilvánulásaként tartotta számon ezt a sorozatot.

A magyarországi bemutató megelőzte a párizsit. Az egész sorozatot Budapesten Bartók Béla mutatta be 1910. március 27-én Zongoramuzsika címmel, amely az op. 3 mellett a **Valsettet** is magában foglalta. A közönség fogadtatása ekkor nem volt túl szerencsés.

A darabok ellentétes karaktere és hangulata jól kiegészítik egymást. A sorozatot indító Lento és a záró Allegro comodo burlesco mintegy keretet ad. Stílusmeghatározó tényezője a népzene, mely a zenei kifejezésnek új ritmikai szabadságot és rögtönzésszerű kötetlenséget ad. Kodály utal arra, hogy a népi téma és a népdalmelódia teljesen alkalmatlan anyag a bonyolult műzenei formálásra. A variáció az egyetlen forma, mely a népdalt és magvát érintetlen hagyja.¹ A darabok előadása magasszintű technikai és zenei követelményt állít az előadó elé.

A **Hét zongoradarab** 1918-ban jelent meg bécsi Universal Kiadónál. A darabok nem egyidőben keletkeztek. A legkorábbi darab az Esik a városban (1910) impresszionista hatásokat tükröz, a további 6 darab 1917-18-ban keletkezett. Ezek között is fellelhető a francia hatás – a Sír felirat Debussynek állít emléket. Az azt követő 5. darabban Liszt késői zongoradarabjainak stílusát is érzékelhetjük. Két dallam tükrözi az erdélyi gyűjtőutak emlékét. A sorozat legjátszottabb darabjának mondható a Székely keserves. Ezt a művet 1934-ben Kodály vegyeskarra is átdolgozta. A másik erdélyi hatást a Székely nóta fémjelzi. Ez utóbbi darab kifrt improvizációs elemet is tartalmaz, amelyet Kodály gyakran alkalmaz más művei esetén is, pld. a gordonkára és zongorára írt Szonatinájában. „Székely nótában a rubato előadásmóddhoz recitatívó-szerű egyszólamúság és tempóváltozás társul. Csak a kezdetén és a befejezéskor jelenik meg a népdalmelódia, a középrészt a kötetlenség, a rapszódikus szabadság jellemzi.”²

Kodály zongoraműveinek csúcspontját jelenti az 1927-ben komponált **Marosszéki táncok**. Ezt a művet is két változatban hagyta ránk Kodály, a zongoradarab után 1930-ban zenekarra is megkomponálta. Témái az erdélyi Marosszék környékén gyűjtött hangszeres táncdallamok. Formailag a klasszikus rondónak és a Liszt által kialakított magyar rapszódiónak az ötvözete. A rapszódia lassú része a kromatikus dallamból és háromszori variált visszatéréséből illetve a gyorsabb első epizódból, a furulyaszót idéző második epizódból és a kanásztáncszerű harmadik epizódból áll (ABACADA) majd ezután következik az úgynevezett friss rész, amely egyetlen dallam fokozá-

¹ Ditrich Kämper: Kodály zongoraműveiről Magyar zenetörténeti tanulmányok szerk. Bónis Ferenc Püski Kiadó Budapest 1997. 30 p.

² Ditrich Kämper: i. m. 33. p.

sából áll³. Kodály utalt a zenekari előszóban arra, hogy „A Brahmstól világ-gá vitt magyar táncok az 1860 körüli városi Magyarország hangja: jobbra akkor élt zeneszerzők művei, a Marosszéki táncok messzebb múltban gyökereznek: az egykori Tündérország képét idézik fel”

Kodály zongoradarabjainak harmadik korszakához az 1945 után keletkezett művek sorolhatók: a **24 kis kánon fekete billentyűkön**, a **Gyermek-táncok** és a **12 kis zongoradarab**. Kodály ezeket a műveket pedagógiai céllal komponálta az ifjúság számára.

A 24 kis kánon előszavában Kodály fontos alapelveket fogalmazott meg. Az első 10 darab tempójelzés nélküli. Kodály a zongorairodalomban nem használatos lejegyzést alkalmazott. Egy sorban szolmizálva írta le az első darabokat. Ez a fajta frászmód jó alkalmat ad a különféle transzpozíciókra is. A darabok nagy része páros ütemű. Ez a megállapítás vonatkozik a Gyermektáncokra is a 8. darab kivételével, amely váltakozó ütemű és témája az Aki szép lányt akar venni népdal feldolgozása. A Gyermektáncok 12 darabot foglal magában. Kodály főleg pentaton dallamokat alkalmazott. Az első 9 darabot félhanggal feljebb fekete billentyűn, az utolsó 3 darabot fél hanggal lejjebb fekete billentyűn kell játszani. Kodály a darabokhoz nem írt előjegyzést. Tempói sokkal gyorsabbak, mint alkotói periodusának első darabjai. A kezdő zongoratanítást segíti a 12 kis darab, amelyet szintén fekete billentyűkön kell előadni. Ezekből a darabokból néhány fellelhető a Komjáthy-né: Zongoraiskola első kötetében.

Kodály művei közül a Háy János szvit 3 tételéből készített koncertátíratot zongorára Földes Andor: Dal, Intermezzo és Bécsi harangjáték. A Galántai Táncokat Kenessey Jenő írta át zongorára. A szegedi hangversenyélet tanulmányozása során találtam egy utalást, hogy Szántó Tibor is megszólaltatta a szvit 3 tételét saját átíratában.

Kodály valamennyi zongoradarabját Fellegi Ádám játszotta hanglemezre, melyet a Hungaroton jelentetett meg.

Ránki György 1907. okt. 30. született Budapesten. Kodály tanítványa volt a Zeneakadémián. Így emlékezett erre: „amit mondott az életreszóló tanács volt. Módszere az önállóságra nevelés, jellemformálás volt Talpra állította, függetlenségre és feltétlen zenei igazmondásra szoktatta tanítványait”. (Így láttuk Kodályt Püski Kiadó szerk. Bónis Ferenc. 1994. 108.p.) A diploma megszerzése után Ránki az Új muzsika elnevezésű szerzői esteken mutatkozott be. Megélhetését a filmzene és a színpadi zene biztosította. Az első si-

³ Bónis Ferenc: Kodály: Marosszéki táncok. In: Országos Filharmónia műsorismertetés. Budapest, 1974. 2. szám 21.p.

kert Goldoni A hazug c. darabjához írt kísérőzene jelentette. Millos Aurél koreográfussal történő ismeretsége révén született meg a Hőemberek c. balett. 1938-ban londoni és párizsi tanulmányútra indult. John Halas filmproducertől rajzfilmzenékre kapott megbízást. Seiber Mátyás közbenjárására kiadták a Magyar Tánc-szvit c. kompozícióját. Párizsban részt vett a távolkeleti népzene katalógizálásában. Az egzotikus zenékkal való megismerkedése döntő szerepet játszott későbbi zeneszerzői fejlődésében. 1939 őszén visszatért Budapestre. Az Operettszínház zenekarában is dolgozott, emellett filmzene komponálása és mások zenéjének hagszerelése jelentette a megélhetést. A Magyar Tudományos Akadémián önkéntes népdalrendezősi munkát végzett. 1940-ben házasságot kötött Dékány Anna mozdulatművésszel. Két gyermekük született: Katalin 1941-ben, András 1944-ben.

1947–48-ban a Magyar Rádió zenei osztályának vezetője volt, majd sor került második angliai útjára. John Halas által rendelt filmzenéken dolgozott. Hazatérése után színházi rádiós és filmgyári megbízásoknak tett eleget. Ránki legnagyobb szakmai elismerését a Pomádé király új ruhája c. operája jelentette. A mű eredetileg a Magyar Rádió megbízása alapján készült rádiójáték formájában Andersen meséjéből. A szöveggönyvet Károlyi Amy készítette, majd az Állami Operaház felkérésére Ránki átdolgozta és színpadra alkalmazta. A bemutató 1953-ban volt. 1954-ben Ránki György Kossuth díjat kapott

Ránki zeneszerzői megnyilatkozásai révén, mint népszerű szórakoztató állt a köztudatban.

Ránki a 60-as évek elején zeneszerzői rányt változtatott. Ezt jelzi az 1514 Fantázia zongorára és zenekarra Derkovics fametszetei nyomán c. műve.

Majd színpadi, filmzene és további operák születtek. Gyermekek számára készült a Ki a győztes gyermek daljáték, a Muzsikusz Péter új kalandjai, az Ulti c. opera.

A Hattyúdal c. filmzene sikere után Ránki nyaralót vásárolt Balatonföldváron. 1965-ben itt fejezte be a Cirkusz c. balettet, melyet a Pécsi Balett mutatott be 1966-ban. Élete fő művének tartotta Az ember tragédiája c. operáját, amelynek hazai fogadtatása rendkívül vegyes volt. A hetvenes években több keleti utazásra került sor. Először Indiába látogatott 1971-ben, ezt követte egy vietnami látogatás. Wiesbadenben 1973-ban mutatták be A varázsital c. balettet. Hetvenedik születésnapjára fejezte be az I. szimfóniáját. Ezt két új versenymű követte, a Cimbalom-concertino és a Brácsaverseny. 80 éves születésnapján koncerten került sor a Zsoltár gyermekhangra, a Nyitány a XX. századhoz és két spirituálé bemutatójára. 1987-ben indult a negyedik keleti útjára Kínába. Ránki György utolsó műve a Jézus panasza baritonszólóra és zenekarra.

1992. május 22-én hunyt el Budapesten. (Ránki György életrajzát Pethő Csilla Ránki György Magyar zeneszerzők 19. Mágus Kiadó Budapest 2002. 3-7 pp. És Barna István: Ránki György Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1966. írások alapján állítottam össze.)

Ránki életművét tekintve megállapíthatjuk, hogy a zongoraművei nem kaptak központi szerepet, de ennek ellenére a zongorára készült művek zenepedagógia szempontjából is jelentősnek mondhatók. Korai művei kevésbé hozzáférhetőek, az 1945 előtt készült művek egy része elveszett. A bibliográfia (Pethő Csilla: i.m. 26.p.) szerint az első zongoradarab 1926-ban keletkezett Adagio zongorára (kézirat), 1928-ban az Invenció adott témára (kézirat), majd 1929-ben a Szvit zongorára (kézirat). A harmincas évek terméke az Öt bagatell (kézirat) az I. zongoraszonáta 1931 (kézirat), Sonatina (for young pianists) 1942 (kézirat), Coloured Bebbles Piano Music for Children 1946 (kézirat), Kászás tánc 1949-50? (kézirat), Dunáról fúj a szél kézirat (évszám nélkül, kézirat), Öreg dudás (évszám nélkül, kézirat). Pethő Csilla Ránkiról írt életrajzában utal arra, hogy Az Adagio Debussy és Kodály hatását tükrözi. (Pethő Csilla: i. m. 8.p.)

A II. Zongoraszonáta 1947-ban keletkezett.

(I. Allegro capriccioso; II. Largo espressivo; III. Allegretto alla bulgarese).

Első tételét rövid előjáték, improvizációszerű bevezetés indítja. A mozgékony, concerto jellegű főtéma C orgonapont felett színesen, áttetszően mintáztat. A szerző – nem várva be a kidolgozás sorát – nyomban hozzákezd e téma motivikus kibontásához. A melléktéma statikus-akkordikus képlet, ebből alakul ki a kidolgozási szakasz. A visszatérést követő, rövid kóda az improvizációs bevezetést idézi vissza. A lassú második tétel akkordikus témája – az első tételhez hasonlóan – orgonapont felett szövődik. Ez a tétel nem a lírai dallamosságé, hanem fantáziaszerű harmóniai ötletek, különös, drámai akkordfoltok töltik ki egyetlen témájának közjátékait. A „bolgár jellegű” finálé a hagyományos aszimmetrikus ritmika helyett a balkáni népzene dús dallamcifrázatait, szekundokban, kis ambituson belül elmozduló melodikáját stilizálja. (Pándi Marianne: Hangversenykalauz IV. Zongoraművek Zeneműkiadó Budapest 1980. 422. p.)

Könnyű zongoravariációk 1961-ben keletkezett. Ránki az aki szép lányt akar venni kezdetű magyar népdalt dolgozta fel 7 variációban.

Scherzo (Allegro giocoso)

Az 1961-ben komponált mű kéttriós formában szerkesztett. Azt a benyomást kelti, mintha Ránki briliáns hangszerelési ötleteit jegyezte volna le ideiglenesen zongorára. (Pándi Marianne: Hangversenykalauz IV. Zongoraművek Zeneműkiadó Budapest 1980. 422. p.) A scherzo jellegre utal az előadásmód is. Pedál nélküli száraz staccatók, váratlan hangsúlyok, váratlan dinamikai és tempóváltozások jellemzik. A szerző nagyon pontosan meghatározta az általa kívánt előadásmódot. Hangzását fanyar humor jellemzi, amelyet szekundúrlódásokkal ér el. A darab dinamikája széles spektrumú, a pp-tól fff-ig terjed. Gyakori az arpeggio és a glissando.

A **Pomádé király új ruhája (1962)** alcíme Könnyű szemelvények zongorázó gyermekeknek a hasonló című dalműből. A szerző 15 tételben foglalta össze az operakeresztmetszetet, 3 tétel kivételével közölte a szöveget is. Zongoratechnikai szempontból a darabok nem nehezek. A ritmikai érzéket jól fejleszthetik a váltakozó ütemek. A szerző a darabok előadásmódját rendkívül széleskörű előadói utasításokkal látta el, melyek a következők: andante rubato, allegro moderato, alla marcia grotesca, andante maestoso, allegro moderato, allegretto comodo, moderato, andante maestoso, allegro vivace, andante rubato, allegro molto, allegretto, alla marcia, allegro molto. A darab dinamikai skálája a pp-tól a ff-ig terjed, Technikailag viszonylag könnyű, a repetíciós hangokat tartalmazó tételek tempója nem gyors.

A **Kopogós** a Komjáthyiné: Zongoraiskola I. kötetében található. Talán mondhatjuk, hogy a kezdő zongoristák legkedveltebb darabja. A repetíciós technika alapját sajátíthatják el. A reklám is szerepet játszik a darab ismertségében, hiszen egykor az iskolatelevízióknak szignálja volt.

Afrikai varázsmondóka (1965), Polinéziai altatódal (1966). Ránki keleti és egzotikus zenék iránti érdeklődése jut kifejezésre abban a három zongoradarabban, amely a Komjáthyiné: Zongoraiskola II. kötetében található. A **Polinéziai altatódalt** attacca követi a **Laoszi furulya**. Mindkét darab halk, a nyugalmat árasztja. Dinamikai határa a pianótól a mezzofortéig illetve a második darab esetén a fortéig terjed. Gazdag ritmusvilág jellemzi az Afrikai varázsmondókát. A laoszi furulya egy osztinató ritmusra épülő furulyadallam. Az afrikai varázsmondóka páratlan ütemű darab, tempója allegretto, dinamikai határa a pianótól a ff-ig terjed. A darab előadása révén a váltott kezes arpeggiók gyakorlására is lehetőség nyílik.

Pas et deux és Galopp Cirkusz c. balettből A zongoradarab nagy technikai felkészültséget állít az előadó elé. Szegeden először 2007. november 19-én hangzott el a Zenei Album sorozatban Kerényi Mariann előadásában.

Incselkedő 1966

Hét könnyű zongoradarab vietnámi dallamokra 1973.

A szerző középvietnámi népdalokat dolgozott fel. A darabok jellemző hangzásvilága a pentatónia. Az 5-7 darabok címet is kaptak. Tempojelzésük: allegretto, lento, andante allegro vivaco, grave e sonore, allegro ma non troppo, allegro vivace.

A **3. zongoraszonáta** (egy tételben) 1980-ban keletkezett. A művet Szelecsényi Norbertnek ajánlotta a szerző. A darab drámai hangvételű, melyet a telt, súlyos akkordok, váratlan hangsúlyok, dinamikai és tempóváltozások fémjeleznek.

Négykézre írt kompozíciók

Five easy piano duets 1940 előtt (kézirat)

A két bors ökröcske mese zenével négykézre 1969-ben jelent meg. A darab 1986-ban több szegedi hangversenyen is elhangzott Szegeden Maczelka Noémi és Dombiné Kemény Erzsébet előadásában.

A **Hét könnyű négykezes zsidó dallamokra** (évszám nélkül) az Országos Széchenyi Könyvtárban lelhető fel.

Zongorára és zenekarra írt kompozíció

Ránki György: 1514 Fantázia

Az 1961-ben keletkezett kompozíció ötlete régóta foglalkoztatta a zeneszerzőt. Egyik Angliából küldött levelében azt írta feleségének „Ismered DERKOVITS Dózsa-sorozatát? 11 kép. Erre komponálnék egy 10-25 perces 11 tételes balettzenét, amit DERKOVITS stílusú színpadon vagy rajzfilmen kellene megörökíteni a 11 fametszetből kiindulva. Olyan BARTÓKOS zene kellene hozzá.” (Pethő Cs. i. m. 14 p.)

A levélrészlet két fontos, a kompozíció arculatát döntően meghatározó mozzanatra világít rá. Az egyik: Bartók hatása. Az öttételes mű formai felépítését követve a bartóki hídformát követi. A második, negyedik tétel ritmikus, akkordokban mozgó főtemája is Bartók hatását tükrözi. A harmadik tétel komoran lírai, éjszaka zenére utaló hangulattal. A zárótétel magasztos, amely egy hangulati emelkedettséget fejez ki.

A mű karakterének másik meghatározó eleme a képzőművészeti ihletés. A zeneszerző műhelyében mindeddig újnak számító szikárabb, Ránki szavával élve „Bartókosabb” hangvétel megjelenése elsősorban ennek a hatásnak, Derkovits realista fekete-fehér erőteljes és mozdulatot megragadni képes fametszeteinek köszönhető. (Pethő Csilla: Ránki György Mágus Kiadó 2002. 14. p.)

Derkovits fametszetében a zeneszerzőt elsősorban a Dózsa-tragédia lát-noki erejű megjelenítése vonzotta, de – mint egy nyilatkozatában maga mondotta – „a képek tér-arányait zenei idő-arányrendszerrel, a fehér-fekete fametszet-nyelvet a zongorát és a zenekart váltogató zenei szövessel igyekszik tükrözni”. A muzsikusz tehát nyomban felfedezte a képzőművészeti kompozícióban a zenei kifejezés lehetőségét, a mondanivaló adekvát tölmácsolásától egészen a technikai kivitel konkrét megvalósításáig. A dráma történéseinek egyes mozzanatait – a fametszetek egyes darabjainak megfelelően – a zeneszerző az öt – bár egyvégtében előadott – tételen belül is jelezte a partitúrában. Az első tétel a következő alcímeket, illetve eseményeket foglalja magában: Prológus – Menetelők; a második: Kaszát fenő paraszt – Kapudöngöztők – Felkelő paraszt – Dózsa a várfokon – Összeccsapás; a harmadik: Leveretés – Máglyák – Dózsa György a tüzes trónuson – Werbőczy – Intermezzo; a két utolsó tétel címe: Lőrincz pap – Epilógus. A nagyszabású zenekari költemény a programzene bravúros eszközeivel érzékelteti mindazt, amit Derkovits fametszetei fehérben-feketében ábrázoltak. A technikai problémák virtuóz megoldását igénylő zongoraszólam koncertálójelleggel illeszkedik a hatalmas szimfonikus együttesbe. Ránki több átiratot készített a műből. A kompozíciót – amelyből táncfantázia és képzőművészeti animációs film is készült – hangversenyteremben 1962-ben mutatták be. (Pándi Marianne) Először két zongorára és ütőkre dolgozta át 1963-ban a szerző.

1987-ben kézzongorás változatot készített belőle. Javaslatot tett és hozzájárult az 1514 Fantázia rövidített változatára, mely az Intermezzoval kezdődően a mű befejezéséig Finálé címen önmagában is eljátszható. Ránki halála után hangzott el ennek bemutatója 1992-ben. A szegedi bemutató Ránki György 100. születésnapjának évében hangzott el Maczelka Noémi és Dombiné Kemény Erzsébet előadásában a Vántusz István Kortárszenei Hét nyitóhangversenyén. A hangversenyen jelen volt a zeneszerző lánya, Ránki Katalin is.

Erős Istvánné

EDWARD ELGAR: E-MOLL CSELLÓVERSENY (OP. 85)

A 150 éve született Edward Elgar a kevésbé ismert zeneszerzők közé tartozik hazánkban. Alkotásai ritkábban szerepelnek hangversenyeink programjában, mint francia vagy német kortársaie. Mi lehet ennek az oka? Miért áll tőlünk távolabb az angol zene? A kérdésre Kodály Zoltán a következő választ adja: „A mi nemzedékünk még abban nőtt fel, német mestereitől azt tanulta, hogy Anglia »das Land ohne Musik«. Mikor külföldre tudtunk jutni, nem is mentünk tovább Párizsnál, ahol akkor valóban megújulóban volt a zene, s ahová fróink, festőink is zarándokoltak.

Angol zenéről kevés jó hír került a kontinensre. Pedig akkor már folyamatban volt az angol zene újjászületése, ami a 80-as években kezdődött... Minderről itt nem sokat tudtunk: oda kellett menni, hogy az ember némi fogalmat szerezzen az angol zeneélet múltja és jelene gazdagságáról.” (Angol vokális zene In: Visszatekintés I. 319. o.)

Elgar életében nem volt ismeretlen, elszigetelt alakja Európa zenei életének. Baráti társaságában találjuk a francia Faure-t és különösen jó kapcsolat fűzte Richard Strauss-hoz. Strauss igen nagyra értékelte Elgar zeneszerzői képességeit és gyakran vezényelte műveit. Nem hagyhatjuk említés nélkül a magyar származású Wagner-karmesterrel, Hans Richterrel létrejött szakmai kapcsolatát sem. Richter – bár neve szorosan kötődik a Ring bemutatásához – több zeneszerző számos művét mutatta be sikerrel. Így például Brahms II. és III. szimfóniáját, Bruckner négy szimfóniáját és ő vezényelte Elgar I. szimfóniájának valamint az Enigma-variációknak a bemutatóját is, amely az első jelentős nemzetközi sikert és elismerést hozta a zeneszerzőnek.

Elgar népszerűsége a világháború idején csökkent Európában. Ennek egyik oka kétségtelenül a háború okozta nemzeti szembenállásban keresendő, a másik – legalább ilyen súlyú – ok, hogy az a karmester-generáció, amely Elgar műveit sikerre vitte, megöregedett és visszavonult a pályáról. A II. világháború után Yehudi Menuhin lesz, aki koncertjeivel és lemezfelvételeivel népszerűsíti a zeneszerző alkotásait. Menuhin 1932-ben találkozott az idős mesterrel és még abban az évben felvételt készített a hegedűverseny szólistájaként. A csellóverseny ismertsége és népszerűsége pedig a fiatalon elhunyt angol csellista, Jacquelin du Pré nevével forrt össze.

A csellóversenyt 1919-ben komponálta Elgar. Valójában ez a mű utolsó befejezett szerzeménye, mert 1920-tól – felesége halála után – már nem

komponált. Életének utolsó tizennégy évéből csak vázlatok és töredékek maradtak fenn.

A négy tételes versenymű első tételét (Adagio - Moderato) a szólóhangszer indítja. Bár a versenyművek hagyományosan zenekari bevezetővel kezdődnek, ez a megoldás sem egyedülálló. Figyelmet érdemel azonban az Elgar mű különös hangvételű Adagio bevezetője: a két akkord utáni hat ütemes ereszkedő dallam a Bach-szólószvitnek lassú tételeinek feszültségét idézi. A dominánsra érkező dallamra egy felfelé ívelő, kromatikában végződő skálamenet válaszol, amely a hangnem II. fokára vezet. Ez a *fisz* hang lesz a tétel fő zenei anyagának kezdőhangja. A $\frac{9}{8}$ -os, balladai hangulatú, unisono vonósthéma egy három soros – két ütemes ereszkedő szekvenciából formálódó – dallamszerkezetet alkot.

A szólóhangszer megismétli, majd továbbfejleszti a témát. A melodikai és dinamikai fokozás egy két és fél oktávnyi – a cselló legmagasabb húrján megszólaló – skálafutammal éri el a formarész tetőpontját. Ez a futam a kis oktáv *h* hangjától a háromvonalas *e*-ig tart s ezzel a hegedű hangzástartományába szárnyal. Itt kell megemlíteni, hogy a tétel csellószólama szokatlanul magas: hangjainak több mint a fele az egy- vagy kétvonalas oktávban szólal meg, ennek ellenére egy pillanatra sem veszti el anyagszerűségét, „csellótónusát”.

A mozgalmasabb ritmikájú, *E-dúr*ba moduláló $\frac{12}{8}$ -os középrészt követően a $\frac{9}{8}$ -os zenei anyag visszatérése zárja a tételt és tonikai *e* záróhangjával átvezet a második, *G-dúr* (Lento - Allegro molto) tételbe.

A Lento bevezetővel induló tétel első tizenhat ütemnyi szakaszát a zeneszerző "Recitativo"-nak nevezte. A széles tempó- és dinamikai határok között vibráló zene már-már túlnő a recitativo keretein, inkább nevezhetnénk érzellem- és gondolatgazdag monológnek. A tétel alapgondolata egy $\frac{4}{4}$ -es ütemű, négy tizenhatod-csoporton megszólaló, körülírásszerű jellegű (*mi-szó-mi-ré-mi*) téma. Ez a kétarcú téma a tétel első szakaszában szabad, beszédszerű recitativóként jelenik meg, amit a pizzicato akkordok „gondolatjelei” tagolnak. A másik arca pedig egy pergő, virtuóz, életteli, perpetuum mobile karakter, amely a tétel egészét jellemzi.

A harmadik (Adagio) tétel lírai hangvételű, leginkább Schumann dallamformálását idézi. A *B-dúr*ban és $\frac{3}{8}$ -os ütemben megfogalmazott, szárnyaló, espressivo dallamíveket sem formai, sem ritmikai vagy harmóniai cezúra nem töri meg. Mindössze a szólóhangszer két ütemes „lélegzetvételnymi” szünete jelent pillanatnyi megnyugvást a szeptim- és oktávlépésekben gazdag, szenvedélyes dallamfolyamatban. A tétel a hangnem V. fokú *F-dúr* akkordjával zárul, amelynek feloldását a következő tétel első hangja hozza meg.

A negyedik (Allegro) tétel nyolc ütemes induló jellegű téma bemutatásával kezdődik. Ezt egy mérsékelt tempójú „quasi Recitativo” követi, ami egyben a szólóhangszer kadenciája is. (A csellóversenynek nincs hagyományos értelemben vett, improvizatív kadenciája. Ugyanakkor az első, a második és a negyedik tétel lassú bevezető szakaszaiban a szólóhangszer szerepe a meghatározó.) A befejező tétel – a klasszikus hagyományoknak megfelelően – rondó. Ez a formai megoldás jó lehetőséget nyújt a korábbi tételek zenei gondolatainak felidézésére: a $2/4$ -es indulótéma variált ismétlődései között hallható a második tétel gyors, virtuóz hangvételére emlékeztető tizenhatod- mozgású zenei anyag. A harmadik tétel nemcsak hangulati és ritmikai vagy dallami utalásként jelenik meg a záró-tételben, hanem pontos ($3/8$ helyett $3/4$ -es ütemű) témaidézettel. Végül pedig – a coda előtt – ismét felhangzik az első tétel Adagio bevezető szakasza, mintegy keretbe foglalva a négy tételes kompozíciót.

Elgar hegedűversenyét „Op. 61” elnevezéssel is szokták illetni, utalva ezzel a beethoveni örökség folytatására. Ugyanilyen folytatásnak tekinthető a csellóverseny is, a Schumann és Dvořák nevével fémjelzett romantikus hagyományok folytatásának.

Zsuzsánna Király Ph.L

ALOHA E-SOLFÈGE RESEARCH FOR THE WEB MUSIC EDUCATION

Motto according to Kodály (1953):
*"Culture means as the learning itself;
to get and to be on a level with it is difficult,
but easy to lost it."* (Eöszé 1977,21)

I. INTRODUCTION

Computer aided music education started in the Länsi-Uusimaa Music School in the fall of 1992 after the use of the computer classroom was made available. The principal, Jorma Mäenpää, bought the sound cards, synthesizers and music programs for each computer. The greatest problem with the computer aided music education over the past 15 years has been the high price of computer programs. The school purchased the Encore-music program, as at the time it was the most appropriate program for group instruction of music. Encore is a straight forward student friendly program in which previous computer experience is not necessary. In 2005, the school now possesses teaching material both in audio and visual forms for learning music theory and ear training. The pupils can download the demo version of Encore off the internet, allowing them to practise the exercises of the Prima Vista-books at home.

II. THE START OF THE COMPUTER-AIDED MUSIC INSTRUCTION

Using the pencil is usually a real problem in the traditional notation method. Drawing the notes to the staves can be difficult for small children. It is not accidental that Kodály suggested the first attempts in a 'transposition-notation' (Image 1), first by sol-fa syllables, later in a staff notation. The introduction of key signatures follows instruction in definite pitch (letter names). We examined the problem of the melody dictation during 1999-2005 in Lohja. Starting the primary school (at the age of 7) the majority of children cannot read or write in Finland. On the ear-training lesson we learn to sing with the sol-fa syllables according to the material of the 'Valmennus I. II.' (Preparatory books) written by Ritva Ollaranta and Maija Simojoki. Also we start the computer-aided notation on the first

lesson. Using the computer we can start with the staff notation. In the exercise paper the teacher helps them (Image 2).

1/3 valmennus B

Teksti: SOLMISOT RYTMISÄ

3 naut

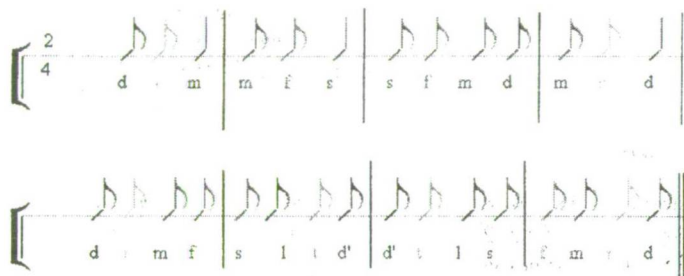


Image 1 Transposition notation

Usually the lessons start traditionally by practicing the exercises of the book for 15 minutes. In the middle of the lesson there is a little computer task according to the starting material. We always learn a little bit more and new also about technology. The third session of 15 minutes we print out all the works. Children can correct them at home and make some illustration to the songs with coloured pencils. The middle part of the lesson is interactive and personal. Finally we sing or play together the song we have been working on using our own instruments.

1/3 valmennus B

Oppilas:
Teksti: KIRJOITA LAULUNNEMET ja viettiä

3 naut

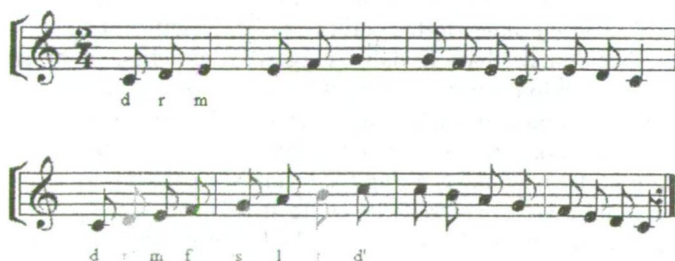


Image 2 computer-aided instruction, practise sheet

Children love colours and the well-done notations assisted by the computer motivate them. After some weeks they want to make pictures with the computer. They do not like black printings; they want to get coloured pictures. During the drawing we choose together what the theme was (autumn, winter, Christmas, and always with music). Drawing is a peaceful time to learn a new song and practice it or only to enjoy nice classical music according to the picture. Drawing is also a very important step in the developing of the "mouse using technique".

1/3 valineemus B

Teksti: LAULA JA SOITTA

3. laulu



Image 3 computer-aided instruction, answer sheet

We do not use pencil for a long time, but everybody do a lot of beautiful notation on the computer. If the first experiences was successful, and only after this we start to fill the exercises in the book in a traditional way. The clear computer model is a natural guidance to using the pencil effectively. Traditional problems do not appear anymore.

III. RESEARCH ON THE COMPUTER-AIDED MUSIC INSTRUCTION

According to the words of Zoltán Kodály from 1911 (Eöszé 1977):

The only authentic aim of the music theory teaching and learning is not to make known concepts and the knowledge, but first of all the training. In every way we have to help on pupils to learn sight-reading from notes and to note the heard music. Theory and analysis are good only as much as they are necessary in the execution of the practical work (p.52).

Louhivuori (1995) says in the article of „How we learn the Melody” (Kuinka melodia opitaan):

Traditionally the solfège education starts with well-known folk songs advancing to more difficult structured music. In this way the pupils' style-knowledge evolves, which is the prior condition of generation. At the same time the tonal assistance-points also develop before long, as the pupils learn the most general music forms. Because of the development of the process of melody writing, it would be useful to use more and more exercises where the pupils have to complete missing times, phrases, the whole melody. It could be practised e.g. when we give the pupils the assistance sounds (the basic sounds of the melody) and the pupils have to generate the missing parts between the basic sounds. By so doing we could come near to the interpretation-practice of the old music, the ornaments of the slow parts or the diminution-technique of renaissance music. (p.33-34)

Traditional:	Dictation for melody:	Computer-aided:
piano	STIMULUS	synthetic voices
linear melody: subjective	DICTATION	vertical score: objective
with paper and pencil	PROCESS	computer
by hand	OUTWARD	perfect
indirect	FEEDBACK	direct
slow	TRANSPOSITION	quick

Image 4 Students' observations about the dictation for melody (Király 2000, 25)

Didactical goals of the computer-aided music instruction, according to the pupils' opinions:

- Computer-assisted sight-singing is more easy, pleasant and effective
- The changeable colour-tones offer more versatile stimuli to one's perception
- The computer is a good aid, because of its accuracy and precision
- Computer is the stimulator of the score
- The learning-process is vertical and not linear as in a traditional methodology
- Pupils can learn in a differential task system
- Reinforcement is direct all the time because of the "tuneful" notation

During 2002-2005, was developed and tested the Prima Vista series. The aim of the electronic ear training and music theory books are to learn to write and read the music with the help of the computer. In Finland we have only one music lesson per week, so it is very important to give the possibility for pupils to practice also at home.

We started also to make movies of the lessons. We hope that in the future our pupils can learn from the internet all the lessons when they are not able to come to the lessons. We develop also a multimedia version of the materials, which is independent of any music program.

1/3 A Saveltapain
Muzikantivo no 1

Image 5 Prima Vista 1A exercise paper of page 6 and answer paper of page 26

Books are translated in English, Swedish and Estonia. A looks starts according to the Hungarian method from so-mi, this is more suitable for little children at the beginning. B books starts with the French method do-re-

mi-fa-so, which is better way for older pupils, adults and choir singers, because it goes more quickly.

1/3 B Saveltapailu
Tahkaidatus mri

Do-pesadusti:

PRIMA VISTA:

Allegro

Allegro

Pyssu:

Sole:

RYTHMISARELO:

Opesadusti:

MELODISARELO:

11

1/3 B Saveltapailu
Puhutustah mri

Do-pesadusti:

PRIMA VISTA:

Allegro

Allegro

Pyssu:

Sole:

RYTHMISARELO:

Opesadusti:

MELODISARELO:

31

Image 6 Prima Vista 1B exercise paper of page 11 and answer paper of page 31

Very important is that using the computer as an aid, we can also listen to the note not only to see. We can practise to write the music and we can listen to. The direct control in any dictation exercise, it was never possible before in music notation teaching-learning.

Telephone no. 2

[illegible]

Удмуртия про 2

The musical score is for a piece titled "Kehitys" (Development) by Heikki Teittinen, marked "Ritardando". It is divided into two main sections: "Muoto KEHYS" (Form KEHYS) and "Muoto JONOMAINEN" (Form JONOMAINEN). Each section includes a piano part and a rhythmic gymnastics part.

Section 1: Muoto KEHYS

- Piano:** The melody is in G major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The key signature changes to D major for the second half, starting with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piece ends with a half note D4.
- Rhythmic Gymnastics:** The sequence of notes is G, A, B, C, B, A, G, D, E, F#, G, A, B, C, B, A, G. The notes are grouped into pairs: (G,A), (B,C), (B,A), (G,D), (E,F#), (G,A), (B,C), (B,A), (G).

Section 2: Muoto JONOMAINEN

- Piano:** The melody is in G major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The key signature changes to D major for the second half, starting with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piece ends with a half note D4.
- Rhythmic Gymnastics:** The sequence of notes is G, A, B, C, B, A, G, D, E, F#, G, A, B, C, B, A, G. The notes are grouped into pairs: (G,A), (B,C), (B,A), (G,D), (E,F#), (G,A), (B,C), (B,A), (G).

The score includes tempo markings "Ritardando" and "Allegretto", and dynamic markings "p" (piano) and "f" (forte). The piece is in 4/4 time.

Image 7 Prima Vista 2A exercise paper of page 11 and answer paper of page 31

Prima Vista material was a good guide especially in the perception of difficult rhythm exercises. In the sight singing exercises we practise the same symbols what pupils have to recognise in the dictation.

2/3 B Saveltapalu

Telefonieren Sie 2

[illegible]

19

2/3 B Saveltapalu

Wartburg, 2

[illegible]

37

Image 8 Prima Vista 2B exercise paper of page 13 and answer paper of page 33

One can see only the empty bars on the computer (as in the exercise book), but the 'singing notes' are hided there. So pupils can practise any dictation by oneself, which is very important in this system. Pupils can write the missing notes and listen it. This is the direct control by ear. It is easy to build a chord or a scale if the total music is hided. Pupils can also open Windows/Keyboard from the music program, and they can also see if their answer is the same or not, what they wrote to the missing places.

Tahitiyutiyu nre /



H-908762-0000

KOLMISORTTU ON POHJASÄVELLÄ. SEN TUNNISTÄ JA KUNNISTÄ MUODOSTETTII SORTTU

The first system of musical notation for 'The Little Boat' is shown. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is '3/4'. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B-flat4. The first measure is labeled 'Pulchritudo' above it. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5, with the label 'Festus hinc est' above it. The third measure contains a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5, with the label 'Pulchritudo hinc est' above it. The system ends with a double bar line.

Scaphiopus holbrooki

Des Des/F Des/A Ddes Ddes/A³ Ddes/F D-² D/A D D+

Selbsttätigkeit

[illegible]

12

Massachusetts Ave 1



34-Strongly disagree

KOLMANSOIKSI ON ROKIARJOKI ESTÄ, SEN TUNNISTÄ JA KYNTISTÄ MUODOSTETTU SORITU

The musical notation shows the first part of the song. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is '3/4'. The melody is written in a single line. The lyrics 'Kırmızı Gül' are written below the staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The lyrics are: 'Kırmızı Gül'.

Turnădita corănt

Discussion

otara ala = otara yang kecil
otara bara = otara yang besar
ditaru-ban = hari ia meninggal dan paraotara (saudara) datang

I

Image 9 Prima Vista 3A exercise paper of page 12 and answer paper of page 32

Another important is, that student can change the tempo, as they want. They can open the metronome from the Windows/ Tempo. At the place one can find Windows/ Staff Sheet / Program Name / Device / General MIDI one can find 128 different voice-colours if he or she doesn't like the voice what is on.

Tehtäväsi vuoro nro 1

KÄSIÄ MEITÄ 1. KÄSIÄ MEITÄ 2. KÄSIÄ MEITÄ 3. KÄSIÄ MEITÄ

Käsiä meitä Käsiä meitä Käsiä meitä Käsiä meitä

1. Käsiä meitä 2. Käsiä meitä 3. Käsiä meitä 4. Käsiä meitä

5. Käsiä meitä 6. Käsiä meitä 7. Käsiä meitä 8. Käsiä meitä

9. Käsiä meitä 10. Käsiä meitä 11. Käsiä meitä 12. Käsiä meitä

13. Käsiä meitä 14. Käsiä meitä 15. Käsiä meitä 16. Käsiä meitä

17. Käsiä meitä 18. Käsiä meitä 19. Käsiä meitä 20. Käsiä meitä

21. Käsiä meitä 22. Käsiä meitä 23. Käsiä meitä 24. Käsiä meitä

25. Käsiä meitä 26. Käsiä meitä 27. Käsiä meitä 28. Käsiä meitä

29. Käsiä meitä 30. Käsiä meitä 31. Käsiä meitä 32. Käsiä meitä

K. 108

3/3 B Teoria

Perseus 1990: 1

[illegible]

Image 10 Prima Vista 3A exercise paper of page 12 and answer paper of page 32

The hypothesis of Báthory

According to the opinions of Báthory, learning starts with a comparatively slow developmental part (the warming-up phases), which is followed by a sudden rise in performance and zoom (the learning phase), then approaching the top the success of learning slows down step by step, (the saturated phase). For the continuation of learning we have to create a new learning situation, a new warming-up phase (Image 11). Style "B" makes an effort to make precise use of the time. Typical of this is the ambition to realise the requirement rigorously and the strong-minded and systematic work of the teacher. By using the teaching time and learning time one can expect an early and quick rise in performance, which can bring about saturation comparatively early. In case of style "A" the aim of the warming-up phase is to put into place a rich stimulus-informant, which makes it possible in different ways to get acquainted with the syllabus, developing complicated associations, giving preference to personal ways chosen by the pupils. Dragging at the start is refunded later in the higher - level saturation point of the performance-level.

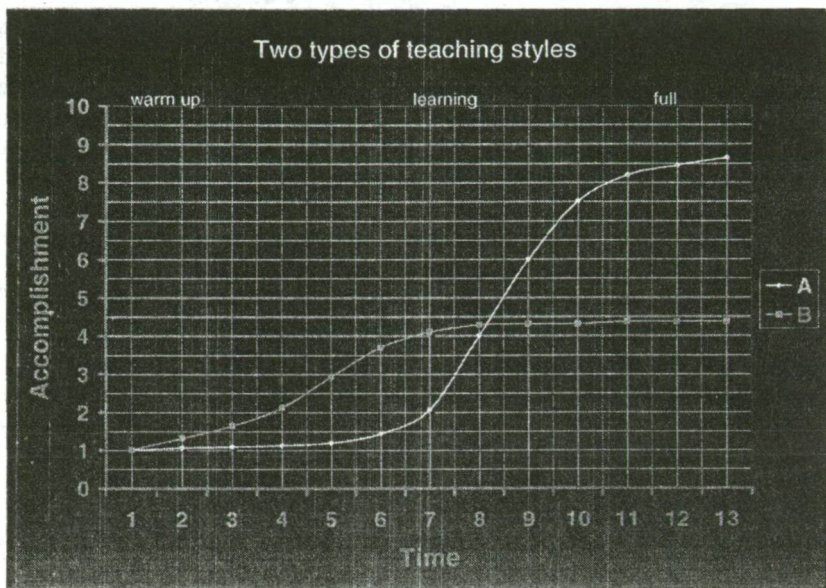


Image 11 Hypothesis of the two types teaching styles (Báthory 1992, 57).

In accordance with Báthory's hypothesis (Image 11) the educator, who regards motivation as an important task in the learning-organisation, he/she does not achieve results at the beginning, but he/she is able to achieve a high-level of development over a longer term. The learning-organisational importance of motivation lies in the careful groundwork. We can summarise the delayed starting and the possibility of quicker development later thus.

Differentiated learning-organisation

Báthory (1992) says that:

Pedagogy is the world of differences. A very important principle of the differentiated teaching-theory knows there exist differences, their recognition and acknowledgement. The task is not how to discontinue them. (p.65).

The ordinary mode of the internal differentials takes the next three forms:

1. Hands-on (frontal) working
2. Group working
3. Personal learning (the individualising) describing and assessment

We can regard the teaching and learning with task systems as differential mode of the lesson, which makes it possible to direct the teaching towards the pupils' abilities and the rhythm of the learning. Examining the newer possibilities of the learning-organisation we have to think more of differences.

Learning method	Learning concept	Differential measure	The premised level of the pupils' activity	
			Looking at the persons	Looking at the class
Explanation	Narrow	Low	Possible	Low
Common task	Wide	Middle	Possible	High
Task system	Wide	High	General	High

Image 12 Connections between the method and the level of pupils' activity (Báthory 1992, 65).

In the independent school we can determine two areas of the learning-organisation:

1. The organisation of learning-groups and classes
2. Choosing the syllabi (subject-system) and determining the necessary learning time (teacher's schedule for the term)

The possibility of differentiation demands the autonomy of the teachers and of the schools. A basic demand is the necessary competence of the educators, to give them those programs and instruments that they need, or there is no question of difference and individualism.

The problems of the research

1. Theoretical problem was to examine if Báthory's differentiated teaching learning organization is suitable environment at the case of our research.
2. The other problem was to test how effective the Prima Vista materials are. We got the answers by analysing the pupils' learning outcomes before and after the school year.

During the school year 2004/05 we followed closely the ear training and music theory learning of the Länsi-Uusimaa Music School (LUMO), in Finland. The age of participants was between 8–16 (N=125).

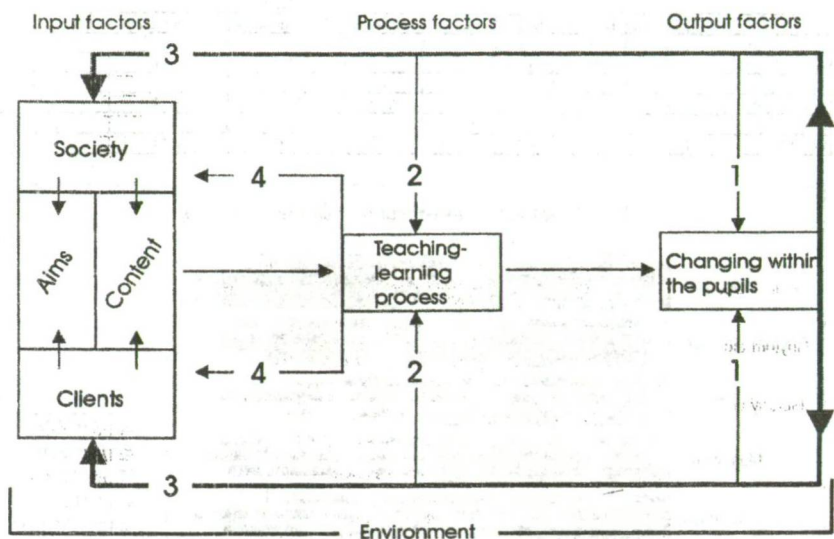


Image 13 Báthory's differentiated model of teaching learning (Báthory 1992, 20).

We used the same Prima Vista books in ear training and music theory lessons in every class of our school, but in 3 different environments:

1. Frontal teaching: in a traditional classroom without any computer ('perinteinen')
2. Group teaching: the teacher has a computer and a beamer in the room ('IT')
3. Personal teaching and learning: everybody has own work station with computer and internet

We examined the learning outcomes at the beginning of the year. All the students were learning the A part of the same level last year. B parts profound study and prepare for the final exam.

	THEORY				SOLFEGGIO			
	Octaves	Bar lines	Scales	Intervals	Mus.terms	Melody dictation	Rhythm dictation	Chords dictation
1/3 ATK 2004	24,21	50	8,27	65,26	46,84	48,68	80,92	94,21
1/3 ATK 2005	69,47	98,67	65,785	83,42	87,54	76,65	79,6	91,05
1/3 IT 2004	22,36	59,37	18,757	50	45	63,76	85,28	95,75
1/3 IT 2005	76,25	92,2	71,87	94,38	93,76	89,45	92,57	96,87
1/3 P 2004	14,29	35,72	0	58,57	48,58	57,91	84,82	92,86
1/3 P 2005	50	96,42	38,77	77,14	94,28	77,67	85,71	81,43

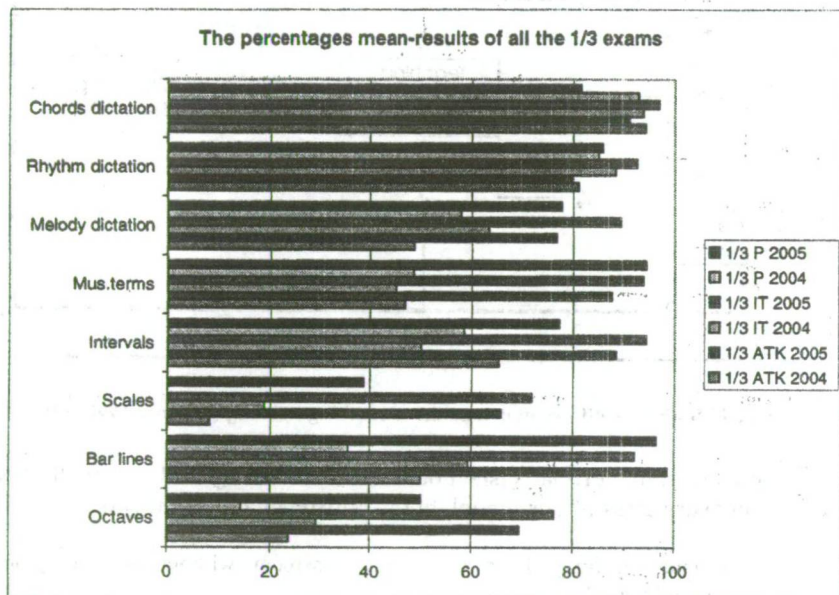


Image 14 the comparison of the result in the 1/3 groups

1/3 results (GRADE 1)

According to the means of the placement tests the Solfeggio outcomes of the 1/3 exams were very high after the first year (A level) at the field of ear training. The melody dictation developed a little bit slower as the rhythm or the chord's identifying, but after the 2nd year melody writing abilities. Theories tests show that most difficult are octaves and scales for starters. Pupils practised at home via internet with web materials and it helped a lot. We plane in the future to make multimedia exercises for practising interactively.

	THEORY					SOLFEGGIO				
	Octaves	Bar lines	Scales	Intervals	Chords	Mus.terms	Melody dict.	Rhythm dict.	Intervals dict.	Chords dictation
2/3 ATK 2004	41,11	50	25	46,167	25,56	81,66	67,71	57,63	63,33	71,67
2/3 ATL 2005	72,78	79,17	55,55	61,67	57,22	75,88	75,7	80,22	61,39	78,92
2/3 IT 2004	68,5	68,5	57,91	49	56	77	58,12	61,62	61,25	74
2/3 IT 2005	78,5	93,12	65	60	70,25	83,5	83,75	90	76,25	81,5
2/3 P 2004	55	56,25	32,29	46,25	26,25	85	62,5	76,56	55	76,25
2/3 P 2005	57,5	90,62	41,66	61,25	60	100	78,91	90,62	53,75	77,5

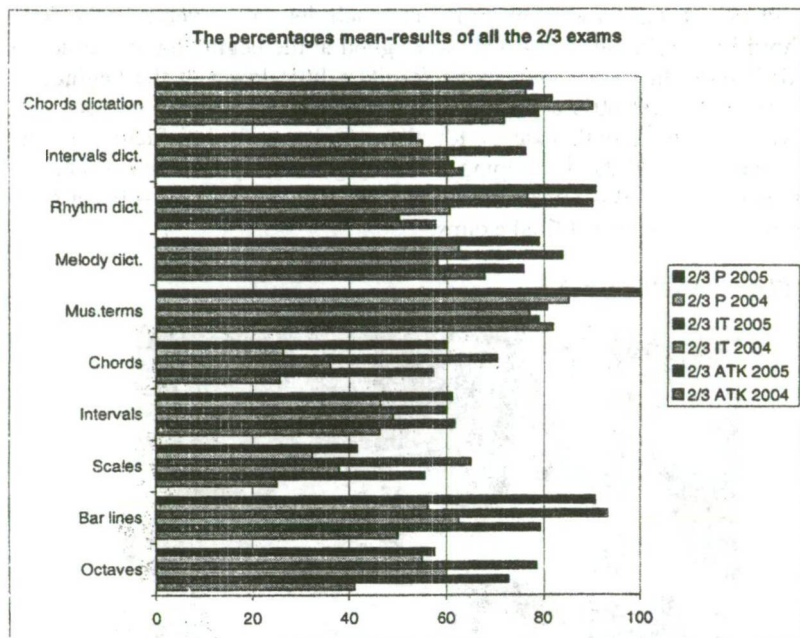


Image 15 the comparison of the result in the 2/3 groups

2/3 results (GRADE 2)

Identifying the intervals is new for the 2/3 level. The means are a little lower as the other Solfeggio test result. Chords and Rhythm are better as melody dictation, which develops slower as the others. Theory results are better as at the beginning especially octaves and scales. Building the Chords was new and results are low in the placement exam. In the final exam developed in every group over 60 %.

3/3 results (GRADE 3)

Identifying Cadences is usually difficult for students. In the IT groups (teacher has a computer and a beamer) surprising good results came already in the placement tests. ATK and traditional groups were bad at the placement test, but they developed very much during the year. At the field of chord identifying all the groups were good at the beginning and better in the final tests. Intervals' identifying results a little lower at the beginning, but means are over 60% at the exam in spring. Melody dictation went well in every group in both exams. Rhythm results were satisfactory in the placement tests and the developing was very good. Maybe theory placement tests were quite bad – musical terms and chords recognising – but after 1 year came almost perfect final exams.

IV. THE CONCLUSIONS

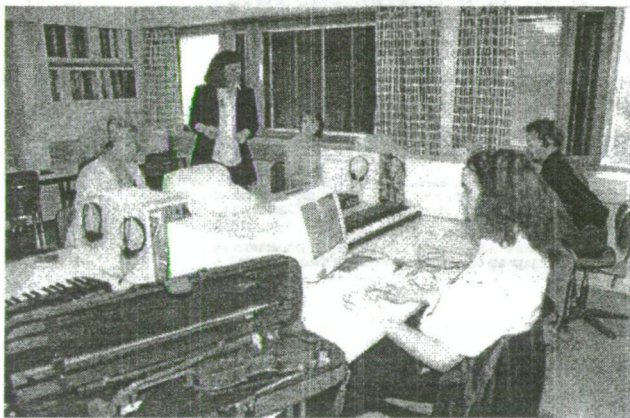


Image 16 Solfège in the computer classroom

Báthory's differentiated model works in the case of our research. Computer classroom is a suitable environment to learn the music theory and ear training. Prima Vista materials worked brilliantly in every environment (frontal, - IT group and ATK personal). Exam results were very high. The best result and developing seems to be in the IT group teaching (teacher has a computer and a beamer). Developing of the musical ability needs time; we need good web materials which our pupils can also practice at home. They hope yet to get interactive multimedia CD and DVD teaching-videos to see the lessons again at home.

	THEORY					SOLFEGGIO					
	Octaves	Bar lines	Scales	Intervals	Chords	Mus terms	Melody dict.	Rhythm dict.	Intervals dict.	Chords dict.	Cadence dictation
1/3 ATK 2004	50	26,92	25,38	45,84	16,92	9,61	48,75	32,69	39,23	70,76	26,86
1/3 ATK 2005	73,8	82,75	70	61,15	65,08	74,62	61,46	72,6	64,23	83,46	76,94
1/3 IT 2004	71,67	62,5	57,3	62,1	51,62	46,67	67,33	35,24	53,37	68,37	50,97
1/3 IT 2005	78,33	100	60	61,66	74,16	76,66	79,16	79,16	61,66	87,5	76,03
1/3 P 2004	74,28	55,57	47,14	47,14	18,57	13,57	67,85	54,46	52,35	71,43	34,12
1/3 P 2005	91,43	96,5	58,57	62,86	69,29	77,14	66,94	83,92	60,71	84,29	64,28

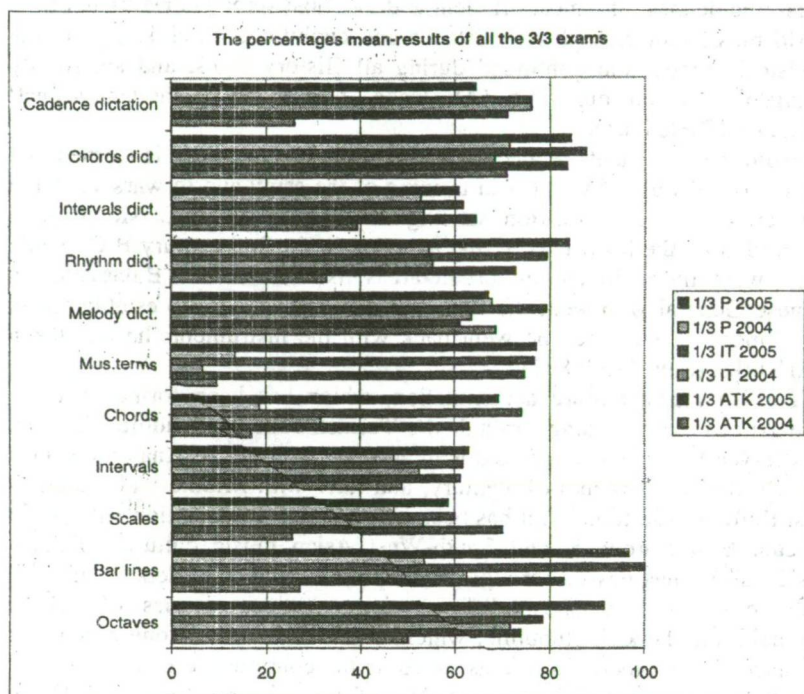


Image 17 the comparison of the result in the 3/3 groups

REFERENCES

- Báthory, Z. (1992). *Tanulók, iskolák, különbségek. Egy differenciális tanításmódot vizsgálva*. Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat.
- Eösz, L. (1997). *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Király, Zs. (2000). *Solfège in the Computer classroom*. (Ph.D.) Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto. Musiikkiteen laitos.
- Király, Zs. (2003). Solfeggio 1: A vertical ear training instruction assisted by the computer. *International Journal of Music Education*, 40/2003.
- www.lumo.org

THE OTTOMAN MILITARY BAND "MEHTER"

Regarding its first roots, Turkish music culture has been one of the oldest, the deepest, the most efficient and the most spread constituent of the World music culture with its existence and evolution, which started in the prehistoric times, and continued during all History Ages, and so, solidly managed to reach our time (Ali Uçan, <http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=431> s.1).

From the documents related to Turkish military history, it is learned that music has been used by Turks in training of the army and in wars since the first periods of the civilization, starting from 4th century B.C. Moreover, it is recorded by the historians of that age, that in the 2nd century B.C., while Turks were living in the important areas like Kucha and Balassagun, a Chinese General who went there on duty had a music group established in the Chinese palace when he went back with the instruments he had taken from Turks. (Say, 1958: 807).

Turkish music culture accumulation, which has been formed starting from Altai period passing through the Turkish states in Middle Asia and Middle-West Asia, has interacted with all music cultures of Anatolia in 11th century, the Balkans in 14th century, and later with Middle and gradually West Europe. Additionally, it has been in relation and interaction with North African, East European, and South-West Asian music cultures. Turkish music culture has passed through development stages that depend on each other, however, that show different features during times of Seljuk, Ottoman, and Turkish Republic, which were founded after one another in the place of the other, that are assumed as the continuance of one another, and thus, took over the accumulation of the previous one (Ali Uçan, <http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=431> s. 4).

After 1071, with the Seljuks who gained power in most of the parts of Anatolia, culture mosaic of thousands of years has been strengthened. Seljuks managed to create an elaborated synthesis from the historical-cultural accumulation of Asia and Middle-east. Especially, the Anatolia of 13th century, presents a distinctive humanistic progress in philosophy and literature, in music and dance, in architecture and decoration arts by the help of acceleration brought in by Turks.

One of the most salient additions comprising conduction of Asia's culture constituents into Anatolia is enacting the deep-seated military music

tradition, which was formed of Asian instruments and was formerly called "tuğ takımı", under the name of "Tabilhane". Tuğ takımı and Tabilhane were the names given to the band. During Seljuks whose dresses symbolized the seven colours of the sun, it was defined by the famous Turkish musicologist Gazimihal that Tabilhane was formed of the instruments named YIRAĞ (=Surnay, later in us 'zurna, that is the wind instrument like shepherd's pipe); BORGUY, BUR, or BUĞ (= Boru, 'nefir' in Arabic, that is another wind instrument similar to trumpet); KÜVRÜK (=Kûs, in time 'kös' in us, it is an percussion instrument similar to timpani); TÛMRÛK (= Tabl, Dühül, in us Davul- That it is called Drum); ÇENG (= Zil, Gong; 'Çang' It is called Cymbal)) (Gazimihal, 1957: 25).

The actual instrument groups in Tabilhane, which impressed the audience with its high pitch and volume, since nine was the lucky number in Turks were formed of nine persons from each instrument. And, it is not hard to guess the admiration for the powerful sound of this by the person around who there were no noises of factory, vehicles, etc. The interest in Tabilhane is seen natural for the person who is accustomed to the instruments especially used for worship, are used in Tabilhane, too. Although it does not reach the impressive sound of a thunder, with the tone and volume that it characterizes, Tabilhane tradition reaches close effect, and is accepted that it was passed from Kara Hans to Anatolian Seljuks, from Ilhans to Mamelukes, and then reached Ottomans (Antep, <http://www.musikidergisi.net/?p=54>).

Tabilhanes, which were institutionalized by Seljuks, were the first schools that trained professional musicians in Anatolia, and by improving in the following centuries took the name "MEHTERHANE" during Ottoman period (<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F0097272E3DAA9474FE>).

In 1289, among the presents sent by Seljuk's Sultan, Giyaseddin Mesut 2nd to the Sultan of Ottoman Osman Bey there were davul which is drum in English, Zil which is cymbal in English, and nakkare that is like Bongo which are seen as the strongest evidence of that Tabilhane formed the base of Mehterhane. This event is accepted as the first foundation of Mehterhane. The difference between Mehter and the former bands like Tuğ takımı and tabilhane is from the melodies played and other difference is that in Mehter, songs with words gained importance, additionally, apart of the ones in battle area, performing was done also by Esnaf Mehterleri. (Antep, <http://www.musikidergisi.net/?p=54>). Esnaf mehterleri was the mehters that wasn't work for the government. They were gaining money by performing.

Mehterhanes, which are known as "Ottoman Military Music" within the country, and "Soldier and War Music of Anatolian Turks" out of the country

completed their development and matured especially during imperial period, becoming an important institution where thousands of musicians were trained and their performance skills were highly improved under military discipline, and as the only music centre affiliated with the state pioneered and guided European bands for a long time (<http://www.hvkk.tsk.mil.tr/PageSub/Calismalarimiz/HvKvBandosu/HvKvBandosu.asp>)

It is known that Mehter always played where the Padishah was, if the Padishah campaigned, in front of the tent, if not, in their place in the palace (formerly five times a day before each prayer), three sections after mid-afternoon prayer and the last prayer, and they prayed for the health of the Padishah, and again towards the morning they used to do performing in order to wake the divan folk for the prayer, additionally, during some certain times they played in the castles out of the state centre. During the end of 17th, and 18th century it is mentioned in the written resources that Mehterhanes, in which totally approximately 1000 musicians worked, used to play at the same hours in various places of Istanbul (Topkapı Palace, Yedikule, Eyyub, Kasımpaşa, Galata, Tophane, Beşiktaş, Anatolian Citadel, Uskudar ve The Maiden's Tower). Beside padishahs, it is known that grand viziers, sea captains, viziers, governors also had Mehters. It is known that mehters were used especially in battle times to inflame soldiers and corrupt enemy's mood. Also they were used to announce victories. Additionally, it was stated that they performed also in wedding and circumcision feasts of the princes, and in this kind of amusements.

In the Mehterhane of the Sultan there were nine or twelve from each instrument and in others, seven or nine depending on the level of the place played. If the Sultan campaigned, mehter was made double in number, which is, twenty four from each instrument were used in performing. Kös which is like timpani existed only in Sultan's mehters until the period of Selim 3rd, they weren't present in mehters of lower rulers. It is known that in some battles, mehter took place with 300-500 köses. And, it is narrated that during the conquest of Istanbul, there were 270 zurnas (Turkish wind instrument like shepherd's pipe), 150 boru (wind instrument like trumpet), 300 drums, and numerous köses (like timpani) were played (http://www.mehtertv.com/viewpage.php?page_id=3).

It is written that during war time, the volume of mehter was increased when the enemy was close and drum players used to shout "Yektir Allah yek - One is God one". All functions of mehters were determined by laws.

While mehter was listened on foot as an indication of courtesy to the Sultan of Seljuk's, Fatih Sultan Mehmet said that it was not necessary to

stand for a sultan who had died two hundred years ago, and abolished the tradition of standing up.

The person who administrated the mehter of the Sultan, and who was the chief of all mehterhanes in Istanbul, and who had all skills and knowledge necessary to train the musicians was called "mehterbaşı" which means head of mehter. He walks in front of the Band (In Ottomans head of the mehter was the head of zurna players that in Turkish he is called zurnazenbaşı) In today's application, with his sceptre, the head of the mehter is in position of the conductor of the band. Besides the head of Mehter, also, the ones who played the same instrument had a leader as well.

While in Seljuks, Tabilhanes members wore dresses symbolizing the seven colours of the sun, during Fatih Sultan Mehmet period the clothes of Mehter members changed and a uniform of mostly red, which represented Turks, and green that represented Islam were foreseen. It is known that the most interesting clothe was worn in time of Kanuni Sultan Süleyman which was in form of "sable coat" (Antep, <http://www.musikidergisi.net/?p=54>). While concertmasters of each instruments used to wear red frocks, red quilted turban, red baggy trousers, yellow three skirts and yellow kerchief, the others wore dark blue frocks, quilted turban, baggy trousers, colourful three skirts and red kerchief (<http://www.itmt.org/mehter.htm>) Mehter uniform changed during other sultans as well.

The instruments of Mehter and the players of each instrument were called as in the following:

Sertabbal (davulzen): This is the name of the drum performer within Mehter. Head of the drummers is also the assistant of the head of Mehter.

The birth of the drum that is the main instrument used by Turks for a very long time is Middle-Asia. The drum was brought to Anatolia by Seljuk Turks, and was spread in Europe by Ottoman Turks.

Drum is formed of a rim and of a skin stretched out on both sides of it. The rim can be made of walnut, pine, fir, lime tree, and poplar. Its diameter may change between 50 and 90 cm, depending on the size. On both sides of the rim, with the help of a ring or a strap, goat or cow skin is stretched. The strap is also used for tuning the drum by stretching or loosening it. A drum is played with a mallet which is called in Turkish "tokmak" and a baton which is also called in Turkish "Çıbık" or "zipzipi". The mallet is made of the roots of savage pear tree or savage rose tree, and its beats determine the strong beats of the melody. The baton, on the other hand, is a thin stick that is made of the branches of cranberry or juniper trees. The lively and quick beats of the baton during the weak beats of the melodies is called clipping, during assisting "uzun hava" beating it with vibrations is called "dem tutma"

(www.mehter.com/home.php?link=mars&dil=tr). We can say that "dem tutma" is "ostinato". "Uzun Hava" is the Turkish Folk Song without beat.

Ser nefiri (boruzen): This is the name of the Boru performer within Mehter. Boru's looking like today's trumpets first were made of barks, and later made by bending copper and brass plates. It has been used in all orchestras, music groups, harmonica teams of the world, and is still used.

Serzurnazen (zurnazen): This is the name of the Zurna player within Mehter. Zurna is the oldest folk wind instrument of Turks. It is formed of two parts that are the stem and the reed which is called sipşi in Turkish. The stem, which is made of plum tree, is also completed with a head part that is made of boxwood. Zurnas used in Anatolia vary between 25 and 60 cm. There are 7 fret holes in front and 1 in the back. Also, on the wide side of the zurna there are holes that are called devil holes, and these are blocked with wax or cleared of it, and that way the tuning of the sounds is arranged. The reed is a sedge part that helps to make sound. It is attached to the head by attaching it to a small thin metal pipe of 5-6 cm together with a round part called mouth piece. Although the sound width of the Zurna is one octave, master musicians can increase this width (www.mehter.com/home.php?link=mars&dil=tr).

Çevgani: These are the performers who sing the marches and pieces, and carry çevgen, that is the instrument which is in form of a stick that has a brass or yellow crescent in the end of it, and around which there are small cymbals attached to it made of brass or silver. This musical instrument, which is assumed to have been added to Mehter in the end of 18th century, is peculiar to only Mehter. It is not used anywhere else. Çevgani performers also used to wear clothes like all concertmasters responsible from each kind of instrument.

Nakkarezen (Sernakkazeren): Within Mehter, this is the name of the performer who plays nakkare. Nakkare is another percussion instrument similar to bongo. The mouth of nakkare which is covered with leather and is formed of two different sizes crocks connected to each other. The stem can be made of clay, and metal (copper), walnut or mulberry as well. The height of the stem is approximately 30 cm. The diameter of the small stem is between 11 and 14 cm, and the big ones is between 24 and 28 cm. In the surface of the stem, is stretched goat skin. Nakkare is played with sticks of 35 cm. Since the stems are of different sizes, the sound of the smaller one is sharper and higher (www.mehter.com/home.php?link=mars&dil=tr).

Köszen : This is the name of the performer within Mehter who plays the Kös that is an instrument similar to today's timpani. Kös, which is a big

drum, is carried on camels or horses, and the animals that carry them become deaf in time and they used to be retired.

Zilzen, (serzinciviri, zilci başı): This is the name of the zil players within Mehter. Zil is cymbal in English. Zil that was used in Mehter for centuries is used in all military and civil bands and orchestras today.

In front of Mehter stands "Çorbacıbaşı" who is Company's Commander, behind him is the Red Flag representing the state, White one representing the victory, the Green Flag representing Islam, and guardsmen to protect these flags for they were assumed holy. Since the former Turkish Khans assumed 9 as lucky number, after the flags came 9 "Tuğ" in three rows, the biggest of which was the attack tuğ. Tuğ is the symbol of 2,5m, on the top of which there is a knob made of brass, from two sides of which hang horse tails. It has been used in Turkish states as the symbol of sultanate since the oldest ages, also used as the sign of duty and tenancy like sultan, vizier, governor, flag officer. After "Tuğs" came Head of Mehter (Mehterbaşı), Çevgens, Zurnazens, Boruzens, Nakkarezens, Zilzens, Davulzens, and Köszen on the most back on horse come.

The march of Mehter, unlike the formation of today's modern army march, starts with the right foot, and in every three steps the folk on the right and on the left is saluted by stopping. When Mehter is to take concert formation, the easy walk starts with left foot; and mehter takes half circle (crescent) formation (in the first years of its foundation while mehter formed circle formation, in the later years it started to line up in half circle (crescent)); and until the formation is completed a "peşrev" in other words prelude (stringed instrument work) is played. Kös takes its place in the middle of the crescent. Kös represents the star in the Turkish flag, and the other musicians that form the half circle represent the crescent in the Turkish flag. After the concert is finished in the lead of Mehterbaşı (Head of Mehter) who stands right in the middle of the crescent, a mehter prayer, which is called Gülbak, is performed and the concert area is left by playing a prelude (<http://mrvmrt.blogcu.com/4078079/>).

Most of the songs of Mehter have been composed by the musicians employed in Mehterhane. The oldest mehter melodies that have reached our time are the works of the 16th century. And, most of the works that have musical notes are the pieces of 17th century. Although the emphasis in Mehter music is on instruments, various works with words have also been composed. Mehter music has played an important role in the formation of the repertoire and style of instrumental works of Classical Turkish music. The known mehter pieces are formed of various rhythm clusters that are called "usul" in Turkish and 24 modes that are also used in Turkish Music.

Turkish fashion in 17th and 18th centuries has expanded so much that "Turquise", the name given to copper handiwork of Turkish motives, took its place in French houses, and the lifestyle, customs and traditions of Turkish society has been the topic of numerous novels, theatres and operas (Çinuçen Tánríkorur, <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayılar&Goster=Yazi&YaziNo=443>). With the advancement of Ottomans to the middle of Europe, the irregular meters and the sound colours of the Turkish traditional instruments, along with many items in mehter music, especially percussion instruments and cymbals took the attention of Western composers, and that way they have entered European music altogether. In the works of some European composers like Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Lully there are parts that were inspired from mehter music.

For instance, the final of the 3rd part of W.A.Mozart's piano sonata (KV 331-300i), which he called "Alla Turca", is a brilliant Janissary music, where in the end one feels like he/she hears trumpets, piccolo flutes, Turkish drums and cymbals (Aktüze, 2003: 1445). Again, in the 3rd part of Violin Concerto in A Nr: 5 (KV 219) in the allegro part of Rondo it is observed that it was maybe written considering the day's trends by being affected by janissary music in form of Turkish-Hungarian melodies that might have reached Salzburg from Hungary (Aktüze, 2003: 1524). Moreover, it can be seen that Mozart's opera "Die Entführung aus dem Serail (KV 384)" was composed approximately during the same dates (Özalp, 2000: 42), and besides its topic, it was affected by Mehter music since in the prelude of four minutes Turkish type percussion instruments like timpani, cymbals, and big drum were used (Aktüze, 2003: 1596).

The 4th part of Op. 113 Athens' Derelicts, Marcia alla Turca (vivace), the theme of which Beethoven took from Op. 76 D Major Variations that he had composed in 1809, and his work named Marcia Alla Turca, which he published for four hands piano in 1822, that was as popular as Mozart's 'Alla Turca', was in Turkish March style (İrkin Aktüze, Müziği Okumak, Cilt 1, 2003, Pan yayıncılık, s. 296); and again, the 4th part of 9th symphony Op. 125 of D Minor that was formed of orchestra variations of alla Marcia tempo (Aktüze, 2003: 310), again the G Major Nr. 100 Symphony (Military) of Haydn who has darkly reflected the ceremonial music of Janissary in minor tone by using big drum, cymbal, and triangle (Aktüze, 2003: 1061); Lully's work "Marche pour la Ceremonie des Turcs" (March for Turkish Ceremony) that reflected Ottoman ceremony (Aktüze, 2003: 1292) can be

accounted of examples that Turks and mehter music has affected European music.

Also, in 13th century Mehter Organization was founded in Austria, and was applied in theatre by the famous composer Gluck, and again, Turkish cymbals were used by the same composer in his opera named "Iphigene en Tauride" (Özalp, 2000: 42).

It is learned from the written resources that Ottoman Empire had sent one team of Mehter for each Austria, and Poland as a gift, and in order to improve the military band that was founded in the time of Elizabet Petrofna, the daughter of Katerina 1st in Russia, and to investigate Turkish Military Music specialists were sent to Istanbul (Özalp, 2000: 42).

Mehterhane, which is a part of Janissary Centre, was abolished by Mahmut 2nd in 1826 after the foundation of the new army and the foundation of "Muzika-i Hümayun" that was the band in western style. Mehterhane was reorganized in 1914, and in order to replace old boru and to be used together with zurnas, western wind instruments like trumpet, clarinet, and trombone have joined Mehter, too (Anabritannica, 1986: 507). With the foundation of the Republic, Mehterhane was abolished once again, and it started to work under the organization of Istanbul Military Music in 1952, and managed to catch attention especially in tours abroad (Aktüze, 2003: 343). In addition to Mehter, which is under the command of General Staff Chieftain, there are more than 50 Mehter communities founded by municipalities, associations, schools, and political parties that carry on show intended performances. One of these is placed in Bursa that is the city where our university stands, trying to continue their functions as closely as possible to the original way in BURHOY Bursa Mehter Music and Folk Dances Association, and Inegöl Municipality Mehter team.

SOURCES

- Anabritannica. (1986). İstanbul: 15. cilt,
AKTÜZE, İrkin. (2004). *Müziği Okumak*. İstanbul: Pan yayıncılık.
AKTÜZE, İrkin. (2004). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
AYDIN, Yılmaz. (2003) *Türk Beşleri*. Ankara: Ahmet Say Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
GAZİMİHAL, M. Ragıp. (1957). *Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı*. İstanbul: Maarif Basımevi.
ÖZALP Nazmi. (2000). *Türk Musikisi Tarihi I*. Ankara: MEB. Yayınları.
SAY, Ahmet. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Senem Matbaası.

WEB-SİTE SOURCES

Ali Uçan, "Geçmişten Günümüze Türk Müzik Kültürü"

<http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=431>

Ersin Antep, "Mehter ve Halk Müziği Arasındaki Etkileşim"

<http://www.musikidergisi.net/?p=54>

Çinuçen Tanrıkorur, "Müziğimiz ve Popülarite"

<http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=443>

<http://www.hvkk.tsk.mil.tr/PageSub/Calismalarimiz/HvKvBandosu/HvKvBandosu.aspx>

www.mehter.com/home.php?link=mars&dil=tr

http://www.mehtertv.com/viewpage.php?page_id=3

<http://mrvmrt.blogcu.com/4078079/>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Mehter>

<http://www.ittmt.org/mehter.htm>

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F0097272E3DAA9474FE>

Dr. Hatice Onuray Egilmez

**ULUDAG UNIVERSITY
FACULTY OF EDUCATION
MUSIC EDUCATION DEPARTMENT**

Situated at the crossroads of the 3 continents, Turkey forms a bridge between Asia, Europe and Africa and has an area of 814.578 km. Covered by the sea from three sides, Turkey is characterized by seven geographical regions each of which has a different landscape. (Erasmus Information Booklet) These regions are; The Aegean Region, The Black Sea Coast, The Mediterranean Coast, Central Anatolia, Eastern Anatolia, South-eastern Anatolia and The Marmara Region where our city Bursa is located. (<http://turkeytravelplanner.com/Maps/RegionsNCities.html>) These seven geographical regions are divided into 81 provinces.

Turkey's population in 2007 is approximately 75 million. The population growth rate is about 1.5 %. Approximately 70 % of the population is below the age of 35. The most populated and prominent cities of the country are: Istanbul, which is also known as the commercial and cultural centre; Ankara, is the capital and is located at the heart of the country; Izmir, an attractive city at the Aegean coast; and 'green' Bursa, a historical, industrial, tourist attraction and commercial city.

With an area of 10.891 km² and a population of 3.2 million, Bursa, the 4th biggest city in Turkey, is located on the north-west skirts of 2543 meters- high mountain called Mount Uludag. Located at the south-east of Marmara Sea the mountain is a popular skiing resort. There are two big lakes within the borders of the city, Lake Iznik and Lake Uluabat, the former being the biggest in the Marmara Region. There are many large and fertile plains within the borders of Bursa where the vegetal production is intensive.

After becoming the capital of the Ottoman Empire, Bursa had developed rapidly and all roads from the Middle East countries to Anatolia crossed through Bursa. Thus, Bursa became an important sericulture center on the Silk Road during the 14th century and preserved its importance until the mid-20th century. As a result of the silkroad, in 15th century Bursa had become one of the main centers of trade, industry and culture. (<http://www.itudergi.itu.edu.tr/asp/oku.asp?gorev=ozet&dergiID=1&ciltID=11&sayiID=25&makaleID=257>) Today the dominant industrial sectors in Bursa are primarily the automotive industry, automotive parts

manufacturing and the textile industry, followed by food, machine manufacturing (Bosch), leather, ready-to-wear clothing and metal goods. There is also a minibus factory Karsan-Peugeot and two car factories Tofas-Fiat and Oyak-Renault functioning in the province. Nearly 800 textile factories, which account for 75% of the synthetic fibre production of Turkey, employ about 60,000 personnel.

Thanks to its enchanting historical wealth, Bursa, from a tourism perspective, is one of the most important tourist attractions of Turkey. Bursa and İznik are decorated with unique artefacts of both the Christian and also the Ottoman period. There are numerous museums that exhibit the rooted historical past of Bursa.

Bursa is at the same time a center for thermal springs. The Thermal springs found widely across the city are used to treat a variety of illnesses and are popular all year round.

There are a variety of ways to travel to Bursa, the city with a rooted history and incomparable nature. One may choose Istanbul Ataturk Airport or Sabiha Gökçen Airport again in Istanbul. One may prefer to fly to Bursa Yenisehir Airport, which is 1 hour away from the city centre, but as there are no frequent flights there, people usually prefer other ways. If you are travelling from Istanbul Airport, you can take the Metro from the Airport to Esenler terminal then from there you can take a bus from the various bus firms or speedy boat shuttles from Yenikapı or Pendik to Yalova or to Mudanya which is a district of Bursa and from there you can reach Bursa and Uludağ University.

ULUDAG UNIVERSITY

Uludağ University, the only university in Bursa, was established in 1975 and is located in Görükle, 20 km from the city centre and covers an area of 16,000,000 square meters.

In 2002, from among 137 European universities, Uludağ University was selected as one of the eight universities privileged with the task of implementing the Bologna Declaration in Europe.

In 2003, Uludag University carried out the transition to the European Credit Transfer System and applied to the European Commission for the ECTS and European Diploma Supplement Label.

Uludag University has 11 Faculties. These are Faculty of Education, Faculty of Medicine, Faculty of Arts and Sciences, Faculty of Economics and Administration, Faculty of Veterinary, Faculty of Engineering and Architecture, Faculty of Agriculture, Faculty of Theology, Faculties of Law,

Fine Arts and Dentistry (were confirmed to be founded within the University by the Decision of the Council of the Ministers dated 04.07.1995 but have not been activated yet). Besides the 11 faculties it has 1 conservatory, 12 Vocational Schools in various parts of the city, 1 School of Foreign Language, 3 Institutes, 11 Research Centers, and 6 departments that are under the Rectorate.

As of August 2005, Uludağ University has a total of 1,626 administrative staff and 2,121 teaching staff. Of these, 348 are professors, 155 are associate professors, 257 are assistant professors, 291 are instructors, 140 are lecturers, 830 are research assistants and 100 are specialists.

Uludağ University has a student population of more than 40,000, of which 21,915 are undergraduates, 16,835 are associate degrees, 1,007 are Master students and 915 are PhD students.

The means of education in most of the bachelor programmes is in English. So the English language is a necessary pre-requisite. To meet this requirement Compulsory English Preparation Classes have been opened. This allows for students to study in a foreign language and to graduate with the knowledge of at least one foreign language. Currently 20 programmes require Foreign Language Preparation Classes. The ultimate plan is to gradually spread this requirement to all programmes and departments.

University students can make use of the halls of residence in Bursa and Gorukle provided by the "Higher Education Credit and Residence Association" which can accommodate around 4000 students. Alongside this the University's own residences located on the Gorukle and Ali Osman Sonmez sites can accommodate 1900 students. All coming Erasmus students and staff are guaranteed a suitable accommodation within the Gorukle Campus. The monthly cost of a room for an Erasmus student is about 100 €. Those students who wish to stay in private hostels, guest houses or rented homes may find accommodation at suitable prices in the city centre, suburbs, and around the main site at Gorukle. There are low priced dining halls, cafeterias and canteens within the campus that both students and academic and administrative personnel can take advantage of.

Students are also provided with a good health service. The students without social security can benefit from the services of the Medico-Social Centre. Those who cannot be treated by the Medico-Social Centre are sent to the University Hospital, which is one of the most developed hospitals in Turkey.

Uludağ University has a Central Library with a closed area of 10,000 meters square which has the capacity to simultaneously seat and cater for

830 people. Access to all resources is possible through the Central Library web-site.

There are 64 student societies established by the students concerning their interests and abilities. There are 23 Culture and Art Societies, 32 Science Societies and 9 Sport Societies. Student societies participate in cultural and artistic activities like panels, interviews, conferences, tours, cinema, theatres, concerts, press and information and sports activities. There is a Cultural Centre with a capacity of 1000 people and an amphitheatre to be used for cultural activities at Gorukle Campus. The Spring Festival which is traditionally held at the university every year since 1993 is also organised by the Student Culture and Societies. Along side the cultural activities, students can take part in a variety of sports activities.

In order to prepare the graduates to the European Union and make all graduate degree certificates recognizable internationally, graduates are given a Diploma supplement which is also accepted by the European Union.

FACULTY OF EDUCATION

The Faculty of Education, founded in 1982, is one of the 11 faculties of the university. It has 8 departments which give 11 undergraduate programmes. Most of the departments also have Masters Programmes and some of them have PhD programmes. The 8 Departments and 11 programmes are as follows:

- Computer Teaching and Technologies Department
- Physical Education and Sports Department
- Turkish Language Education Department
- Foreign Language Education Department
 - English Language Education
 - German Language Education
 - French Language Education
- Educational Sciences Department
 - Psychological Guidance and Counseling
- Primary Education Department
 - Preschool Education
 - Elementary Education
 - Science Education
 - Mathematics Education
 - Social Sciences Education

- Fine Arts Education Department
 - Music Education
 - Arts and Craft Education
- Special Education Department

DEPARTMENT OF MUSIC EDUCATION

The Department of Music Education was established in 1981. It was the 4th Music Department to be established after the existing 3. At the moment it is one of the 21 Music Education Departments established in the various Education Faculties across the 21 provinces. Our Department with its various activities besides Anatolian Fine Arts Lise (senior high school), Municipality Conservatoire, State Conservatoire, and State Regional Symphony Orchestra contributes to the music life of Bursa.

After the establishment year of 1981, Bursa Music Education Department developed very rapidly in the following 26 years. Its number of students and academic personnel increased. Now it has nearly 300 students and more than 30 academic staff who are both Turkish and foreign. They are as follows: 1 professor, 1 associate professor, 6 assistant professors, 21 lecturers of which 3 are with a PhD and 8 of them are foreign, 1 research assistant and 1 specialist on the production and repairment of musical instruments.

The Music Education Department provides a four-year "Music Teaching Degree Programme" and trains teachers for primary and junior high school. In addition to this it has an ongoing Masters Programme since 1995 under the Social Sciences Institute.

In the Music Education Department alongside the teachings of Musical Theory, Musical Instruments and Vocal Education, Major Performance Education of piano, violin, viola, violoncello, contrabass, accordion, guitar, flute, clarinet, obua and singing is also given. To provide the students with the opportunity of practicing regularly the Music Department houses 31 pianos. Alongside the training of the above mentioned musical instruments Turkish Folk Music instruments are taught under the Turkish Folk Music lesson. In addition to orchestra/chamber music, viece training, choir and conducting, musical theory, ear training, history of music, Methodology In Teaching Music, traditional Turkish Music, computer, current/popular music lessons there are also electives in the faculty or the university programmes at large that the students select from. The new teaching programme is valid as of the 1st / Fall Semester of 2006-2007 academic year starting from 1st year. The following programme shows the course codes, credits and their distribution according to the semester.

1 st SEMESTER/ FALL			2 nd SEMESTER/SPRING		
CODE	COURSES	ECTS	CODE	COURSES	ECTS
AIT 101	Ataturk's Principles and Revolution History I	3	AIT 102	Ataturk's Principles and Revolution History II	3
EBB 1001	Introduction To Science of Education	4	EBB 1002	School Practice I	4
MUZ 1001	Piano I	2	MUZ 1002	Piano II	2
MUZ 1003	Major Performance I	2	MUZ 1004	Major Performance II	2
MUZ 1005	Ear Training I	4	MUZ 1006	Ear Training II	3
MUZ 1007	School Instruments I	2	MUZ 1008	School Instruments II	3
MUZ 1009	Solo Vocal Training I	2	MUZ 1010	Solo Vocal Training II	2
MUZ 1011	Harmony-Counterpoint-Accompaniment	3	MUZ 1012	Music Theory I	5
TUD 101	Turkish: Writing Exposition	3	TUD 102	Turkish: Verbal Exposition	3
YAD 101	Foreign Language I (English)	3	YAD 102	Foreign Language II (English)	3
	TOTAL ECTS	30		TOTAL ECTS	30
3 rd SEMESTER/ FALL			4 th SEMESTER/ SPRING		
CODE	COURSES	ECTS	CODE	COURSES	ECTS
AIT 201	Ataturk's Principles and Revolution History (Nutuk)	3	EBB 2002	Planning Evaluations In Instruction	6
BIL 2051	Computer	5	MUZ 2002	Piano IV	3
EBB 2001	Learning And Developmental Psychology	5	MUZ 2004	Major Performance IV	3
MUZ 2001	Piano III	2	MUZ 2006	Ear Training IV	5
MUZ 2003	Major Performance III	2	MUZ 2008	Music Theory III	5
MUZ 2005	Ear Training III	3	MUZ 2010	Solo Vocal Training IV	2
MUZ 2007	Music Theory II	5	MUZ 2012	Collective Vocal Training II	3
MUZ 2009	Solo Vocal Training III	2	MUZ 2014	History Of Music	3
MUZ 2011	Collective Vocal Training I	3	MUZ 2016	School Band	2
	TOTAL ECTS	30		TOTAL ECTS	30

5th SEMESTER/ FALL

CODE	COURSES	ECTS
EBB 3001	Instructional Technologies And Material Improvement	5
MUZ 3001	Piano V	3
MUZ 3003	Major Performance V	3
MUZ 3005	Chorus I	3
MUZ 3007	Orchestra/ Chamber Music I	5
MUZ 3009	Turkish Folk Music	3
MUZ 3011	Accompaniment	2
MUZ 3013	Culture of Music	3
MUZ 3101	Elective Courses I (Courses From Music Depart.)	3
	TOTAL ECTS	30

6th SEMESTER/ SPRING

CODE	COURSES	ECTS
EBB 3002	Classroom Administration	5
EBB 3004	Methodology In Teaching Music I	5
MUZ 3002	Piano VI	3
MUZ 3004	Major Performance VI	3
MUZ 3006	Chorus II	3
MUZ 3008	Orchestra/ Chamber Music II	5
MUZ 3010	Traditional Turkish Art Music	3
MUZ 3102	Elective Courses II (Courses From Other Depart. of The Faculty)	3
	TOTAL ECTS	30

7th SEMESTER/FALL

CODE	COURSES	ECTS
EBB 4001	School Practice II	6
EBB 4003	Methodology In Teaching Music II	6
MUZ 4001	Major Performance VII	3
MUZ 4003	Chorus III	4
MUZ 4005	Orchestra/ Chamber Music III	6
MUZ 4007	Conducting Music Groups	2
MUZ 4501	Elective Courses III (Courses From Music Department)	3
	TOTAL ECTS	30

8th SEMESTER/ SPRING

CODE	COURSES	ECTS
EBB 4002	Guidance and Counselling	6
EBB 4004	Teaching Practice	9
MUZ 4002	Major Performance VIII	3
MUZ 4004	Chorus IV	4
MUZ 4006	Orchestra/ Chamber Music and Conducting	6
MUZ 4502	Elective Lessons IV (Courses From Other Depart. of The Faculty)	2
	TOTAL ECTS	30

Among its extracurricular activities our Department takes part in local, regional, national and international seminars, panels, conferences, demonstrations, student concerts, teaching staff concerts, concerts and other activities with other national and foreign universities to help contribute to musical education and to our musical culture, regionally and nationally by providing a live music environment. In this respect on 9 May 2001, a Young Symphony Orchestra was established between the students of the two universities following a scientific-artistic cooperation agreement with the Bulgarian / Plovdiv Music and Dance Academy; two important concerts were realized, one in Bursa on 31 May 2002, and the other in Plovdiv on 19 May 2003. Again in 2004 and 2005 the academic personnel and students of both universities realized artistic and scientific activities in both Bursa and Plovdiv. The Polyphonic and the Turkish Folk and Classical Music Choir of our Department have acquired a numerous number of awards from a variety of national competitions.

In order to study in a Music Education Branch, students after completing high school or an equivalent school (at the age of 17), should acquire the required score in the "Student Selection and Placement Central Examination" and should also pass the musical ability examination.

Once a year in the summer months the Department conducts Ability Exams which comprise of two stages where Stage I is "Elimination"; and Stage II is "Selection". The Elimination Exam is a written exam which aims at evaluating the level of readiness of the candidates to Music Theory and Ear Training. The Selection Exam tests musical ear, voice and playing musical instrument abilities of the candidates and it takes place in front of three separate committees each consisting of at least three teaching staff. In this exam the weight of each section is musical ear 40%, voice 30% and playing an instrument 30%. The majority of the candidates that take the music ability exam are the graduates of Anatolian Fine Arts Lises which are a total of about 42 in Turkey. These Lises also select, with an ability test students (14 year-olds) who have completed an 8 year primary and junior high education. The Department continues its music education by selecting 40 students every year with the ability exam. Since June 2007 in the new building of the Görükle campus where the physical environment is far more developed, both the administrative and academic personnel are working intensively to educate skilled music teachers.

Graduates who meet the required conditions laid down by the Ministry of Education deserve to work as music teachers in both government and private schools.

The Music Education Department has signed the Erasmus Agreement in October 2006 with Szeged University "GyulaYuhasz" Education Faculty, Department of Music. 2 students in the Spring Semester of 2006-2007 academic year, and 2 students both in the Fall and Spring Semesters of 2007-2008 academic year were sent to Hungary through the Erasmus Student Exchange Project. Our Erasmus students introduced the Hungarian culture to our department. They are highly grateful for the close interest and hospitality that you have shown them throughout their stay in Hungary. Our university is impatiently waiting to welcome your students to Bursa and to our department through new agreements in order to learn about new and different cultures, to introduce the rooted Turkish culture at home and to show Turkish hospitality

The courses which will take place in the 2007-2008 academic year for the arriving.

FALL SEMESTER (2007-2008)

CODE	NAME OF THE COURSE	CRE-DITS	ECTS	INSTRUCTOR
SIN3151	Mathematics Teaching I in Middle School	2	4	<i>Prof. Dr. Rıdvan EZENTAŞ</i>
SIN3153	Education in Human Sexuality	2	4	<i>Assist. Prof. Dr. Aynur OKSAL</i>
SIN4551	Social Psychology	2	4	<i>Assoc. Prof. Dr. Asude BİLGİN</i>
OKU4551	Psychology of Play	2	4	<i>Assist. Prof. Dr. Sezen ÖZEKE</i>
MUZ4509	Listening to Annotated Music	2	3	<i>Assist. Prof. Dr. Sezen ÖZEKE</i>
ING1003	Speaking Skills I	3	5	<i>Lect. Philip SMITH</i>
ING2005	Language Acquisition	2	4	<i>Assist. Prof. Dr. Çiğdem KARATEPE</i>
ING3005	Advanced Speaking Skills	2	4	<i>Dr. Erkan YILMAZ</i>
ING3101	Pragmatics	2	4	<i>Assist. Prof. Dr. Çiğdem KARATEPE/ Dr. Erkan YILMA</i>

ALM1003	Speaking Skills I (in German)	3	4	<i>Dr. Arzu MOLLAOĞLU</i>
ALM2005	Language Acquisition (in German)	2	4	<i>Dr. Çiğdem Başar ÖZEREN</i>
ALM3005	Advanced Speaking Skills (in German)	2	5	<i>Dr. Orhan ÖZMUT</i>
ALM3107	Computer Assisted Language Learning I (in German)	2	5	<i>Assist. Prof. Dr. Yunus ALYAZ</i>
REH2105	Social Change	2	4	<i>Assist. Prof. Feyyat GÖKÇE</i>
REH3113	Human Relations and Communication	2	3	<i>Dr. Rahşan ÇETİNKAYA/ Dr. Nagihan DURAN</i>
REH3115	Legal and Ethical Considerations in Counselling	2	3	<i>Dr. Rahşan ÇETİNKAYA/ Dr. Nagihan DURAN</i>
REH4503	Creative Drama	2	3	<i>Dr. Nagihan DURAN</i>
REH4507	Educational Administration	2	3	<i>Assist. Prof. Feyyat GÖKÇE</i>
REH4509	Motivation and Influence in Educational Administration	2	3	<i>Dr. Rüyam KÜÇÜKSÜLEYMANO ĞLU</i>
REH4515	Communication Skills	2	3	<i>Dr. Rahşan ÇETİNKAYA/ Dr. Nagihan DURAN</i>
REH4517	Effective Study Skills	2	3	<i>Assist. Prof. Rüçhan ÖZKILIÇ/ Dr. Abdullah CAN</i>
REH4521	Comparative Educational Administration	2	3	<i>Assist. Prof. Feyyat GÖKÇE/ Dr. Rüyam KÜÇÜKSÜLEYMANO ĞLU</i>
BIL4503	Spreadsheet Programs	2	4	<i>Lect. Adem UZUN</i>

SPRING SEMESTER (2007-2008)

CODE	NAME OF THE COURSE	CRE-DITS	ECTS	INSTRUCTOR
SIN 3152	Mathematics Teaching II in Middle School	2	4	<i>Prof. Dr. Rıdvan EZENTAŞ</i>
SIN 3154	Education in Human Sexuality	2	4	<i>Assist. Prof. Dr. Aynur OKSAL</i>
SIN 4552	Problem Solving Strategies	2	4	<i>Prof. Dr. Rıdvan EZENTAŞ</i>
SIN 4554	Songs for Children	2	4	<i>Lect. Şehnaz SUNGURTEKİN</i>
OKU 3152	Children's Music and Play	2	4	<i>Assist. Prof. Dr. Sezen ÖZEKE</i>
OKU 4552	Introduction to Psychology	2	4	<i>Assoc. Prof. Dr. Asude BİLGİN</i>
OKU 4154	Educational Computer Games in Preschool Education	3	6	<i>Prof. Dr. Rıdvan EZENTAŞ</i>
MUZ3104	Creative Drama in Music	2	3	<i>Lect. Şehnaz SUNGURTEKİN</i>
MUZ3106	Repertoire of School Music	2	3	<i>Assist. Prof. Dr. Sezen ÖZEKE</i>
MUZ4510	Listening to Annotated Music	2	3	<i>Assist. Prof. Dr. Sezen ÖZEKE</i>
ING1004	Speaking Skills II	3	5	<i>Lect. Philip SMITH</i>
ING 3002	Research Skills	2	4	<i>Assist. Prof. Dr. Çiğdem KARATEPE</i>
ING 3004	Teaching English to Young Learners	2	4	<i>Dr. Esim GÜRSOY</i>
ING3102	Computer Assisted Language Learning	2	4	<i>Dr. Erkan YILMAZ</i>
ALM1004	Speaking Skills II (in German)	3	3	<i>Dr. Arzu MOLLAOĞLU</i>
ALM2006	Approaches in German Language Education (in German)	2	5	<i>Assoc. Prof. Dr. Gülten GÜLER</i>

ALM3004	Teaching German to Young Learners (in German)	2	5	<i>Assist. Prof. Dr. Hikmet UYSALI</i>
ALM3110	Computer Assisted Language Learning II (in German)	2	4	<i>Assist. Prof. Dr. Yunus ALYAZ</i>
REH2104	Creative Drama	2	3	<i>Dr. Nagihan DURAN</i>
REH2204	Stress Management	2	3	<i>Dr. Raĥşan ÇETİNKAYA</i>
REH2206	Student Personnel Services	2	3	<i>Dr. Nagihan DURAN</i>
REH2208	Health Psychology	2	3	<i>Dr. Raĥşan ÇETİNKAYA/ Dr. Nagihan DURAN</i>
REH3116	Consultation in Counselling	2	3	<i>Dr. Nagihan DURAN</i>
REH3118	Development of Self-esteem	2	3	<i>Dr. Nagihan DURAN</i>
REH 3120	Counselling Relationship	2	3	<i>Dr. Raĥşan ÇETİNKAYA/ Dr. Nagihan DURAN</i>
REH4512	Multiple Intelligences in Education	2	4	<i>Assist. Prof. Rüçhan ÖZKILIÇ</i>
REH4514	Empathic Communication with Children and Adolescents	2	4	<i>Dr. Nagihan DURAN</i>
REH4518	Test Construction and Evaluation	2	4	<i>Dr. Abdullah CAN</i>
BIL4506	Presentation Techniques	2	4	<i>Dr. Erhan ŞENGEL</i>

PLAYING STYLES OF TRADITIONAL TURKISH INSTRUMENT (BAGLAMA) ACCORDING TO REAGIONS IN TURKEY

Turkish Music:

Turkish Music can be investigated under the following titles: Folk Music, Traditional Art Music, Modern (Polyphonic) Turkish Music. (Aydın, 2003: 14)

1. **Folk Music:** Music type that also contain Middle Asia traditions, played with a mode called “makam” in Turkish and mostly built up by creators within the folk from todays Turkey who have not received music education (AnaBritannica, 1986: 270)
2. **Traditional Art Music:** Our traditional music that is defined as Traditional Art Music is a product of a syntesize developed by the effects of Ottoman culture, and local Anatolia cultures, and additional religion brotherhood resulting in alliance with neighbour Arabic countries and Iran cultures. The traditional art music, which has a unique sound system and is performed through composed or improvisation pieces that is called “taksim” in Turkish, can be separated in two groups as religious and non religious (Aydın, 2003: 14)
3. **Modern (Polyphonic) Turkish Music:** This is the name given to the polyphonic music trend which started to be established after the foundation of Turkish Republic with regard to the culture policy of Atatürk. This trend started with the foundation of Turkish Republic in 1923, by the help of the composers Cemal Reşit REY, Hasan Ferit ALNAR, Ulvi Cemal ERKİN, Ahmet Adnan SAYGUN, Necil Kazım AKSES, recalled with the name Turkish fives and who completed their education in Paris, Vienna, and Prague. They have been followed by 60 composers up to now. (Aydın, 2003: 14)

Turkish Folk Music:

This is the traditional music type which depicts the emotions and thoughts of the folk by building up its own deep tradition along the history. With a pure, clear, and frankly expression it represents the general, shared understanding, life and admiration style, hopes, and longings of the public.

Like folk music of all countries, our folk music, as well, has been preserved by conveying it from generation to generation, and from ear to ear. Undoubtedly, the folk of Anatolia have managed to ensure the continuity of this music by mixing their amusement and art apprehension into their custom and traditions which have been filtered within centuries. It is mostly in the music form with words. Instrumental forms, on the other hand, are usually used in accompaniment of folk dances (Say, 1985: 577).

The leading two characteristics of Turkish folk music are that it is anonymous, and modal. Its main instruments are drum that is called "davul" in Turkish, "zurna" which is a traditional wind instrument, "baglama" the most common instrument of Turkish Folk Music, "kabak kemane" which is string instrument made of zucchini, "Karadeniz Kemençesi" that is small three-stringed instrument of Black Sea Region, "tar" which is played mostly in Kars with plectrum, another wind instruments "kaval" (similar to shepherd's pipe), "mey", and "sipsi" which is mostly played in Aegean Region, "tulum" (similar to bagpipe), "tef" (similar to tambourine), "koltuk davulu" which is a drum played under the arm, wooden spoon, cymbal, and clip with cymbal. Most of these instruments are not traditional rooted, they have entered our folk music within a duration (Say, 2002: 543)

The most important feature of Turkish Folk Music that makes it rich is its rhythm and style attribute. As much as the sounds of the folk song, these features that determine how it is sung also play an important role. So, these features determine the characteristic features that shift from region to region. It is understood that some melodies and style vary sharply belong to certain regions (Say, 1985:577)

The melodies of Turkish folk music vary according to the events experienced, the geographic region of action, and the theme. These differences can be seen among the regions, as well as, among the cities. Even some small towns have their own unique playing styles.

It is mentioned that in the roots of Turkish folk music generally exists an extension of Middle Asia traditions. Until 1930s the features of Turkish folk music have not been investigated in depth. Among the collected works completed before the Hungarian musicologist and composer Bartok, the field works carried out by Istanbul Conservatory Folklore Commission between 1927 and 1930 in Anatolia, and with the publication of these, the works of the first musicologists of Turkey Mahmut Ragıp Gazimihal (1900-1961), and Rauf Yekta (1871- 1961) occupy a great place. In the international area, on the other hand, firstly in 1936, with the invitation of Ankara Folkhouse, Bartok came to Turkey and conducted research together with Ahmet Adnan Saygun, and the unknown ways of Turkish folk music

started to reveal. Another reason of Bartok's visit to Turkey was to examine Turkish Folk Music personally, especially to find out whether there was a relation between old Hungarian music and old Turkish Folk Music, and to make studies on penthatonism, which was very often on the agenda among the ethnomusicologists during those dates. Bartok came to Ankara and delivered three separate conferences, and following that, together with Saygun he did a short research in southeast Taurus Mountains. According to Bartok, results were so interesting. The structure of some of the melodies that he collected was exactly same with those of old Hungarian melodies. When he went back to Hungary he stated that he wanted to decode the secret of the relation between Hungarian and Turks who had the same sound structure.

In his letter to Saygun that he wrote in 1939, he stated that he wanted to leave Hungary and settle in Turkey and to continue to examine the Turkish folk music. However, this was not accepted by the times Ministry of National Education. Saygun comments on this by saying "we would have made a great progress in this field if it hadn't been rejected". As it is known, Bartok left Europe in the edge of the 2nd World War in 1940 and settled in Amerika, and died in 1945 (Aydın, 2003: 14)

Turkish Folk Music is investigated in two groups as "with words" and "without words" (instrumental). The folk music without words covers the melodies of all folk dances, and the folk music of all kinds with words forms the "folk songs" which is called "Türkü" in Turkish. "Türküs" are created by singing the folk poems with a melody. The word "türkü" has been formed by adding the Arabic affix "i" that means "with" to the end of the word "Turk". The only resource of the "Türküs" is average people's, in other words, the folk's longings. Since it is not important who the longing belongs to, the creator does not present his/her name. Although she/he gave his/her name, it would be forgotten, erased, and the folk song becomes folk's possession. Compared with the other traditional art types, which are individual, folk songs are mostly communal. The sorrow, love, passion, and longings of the folk find an echo in "Türküs" (Say, 2002:545)

The folk music with lyrics, in other words, "Türküs", have two other characteristics that they can be with beat or without beat.

1. In Folk Music with beat that in Turkish they are called "Kırk Havalır" are melodies that have certain beat and scale, and follow a certain rhythm.
2. In Folk Music without beat that they are called "Uzun Havalır" in Turkish: they are the melodies that have a certain scale, and are performed freely (recitative).

Although they are mostly performed without accompaniment, it is also observed that in some melodies they are performed with the accompaniment of baglama (Baglama is the most common instrument of Turkish Folk Music). "Uzun havas" that are mostly indigenous to East, Southeast, and Central Anatolia differ from region to region, and also according to the style performed (Salih Turhan, 92, 15)

Baglama:

It is a stringed Turkish Folk Instrument which is used most broadly in our country. It is our oldest instrument the ancestor of which is known as "Kopuz" that has migrated from Middle Asia to Anatolia. Baglama is the middle sized kind that is mostly used among the baglama family. The word baglama which is used for approximately two hundred years also widely comprises all kinds of traditional stringed instruments. More specifically, baglama is the name given to the middle sized one of this family. Although these look similar in appearance, they show many differences regarding the length, voice pitch, string thickness, width, chest margins, neck length, bowl width, and sound colour (resonance) (Gedikli, 1999:72)

Parts of Baglama:

Baglama is formed of a bowl, sound board, lower and upper bridges, string tying places, neck, and tuning pegs (Alim-Atalay, 2004:11)

The body part of baglama (the bowl) is manufactured in two ways either by carving or lamination. From among the hard trees like hornbeam, chestnut, plum tree, walnut tree, and elm that are used in carving and manufacturing of baglama, the best one is mulberry tree. Lamination baglama manufacturing, on the other hand, is processed by attaching the parts made of different kinds of trees, and producing the bowl. For the chest part (the lid), however, softer trees that have smoother grains like spruce, fir, and pine are used to produce nicer sound. It is especially minded that the wood used in the neck part be from hard and dry trees like in the bowl. For this reason, mostly white hornbeam, lemon tree, plum tree, juniper, and walnut tree are used (www.turkuler.com).

As for fret ligatures and frets, these are the heights on the neck that separate the frets, and are usually made of black nylon fishing line. Each gap between these heights is a fret.

Tuning pegs: These are the moveable spins to which the lines are tied and used to tune the baglama instrument. These are made of trees like boxwood, ebony, and alike. (Alim-Atalay, 2004:12).

The folk instruments that are comprised by baglama family are ranged from bigger to smaller as in the following:

Divan Saz: This is the biggest instrument of baglama family that makes the most basso sound of all because of the thick strings used. It was played in the meetings called Divan Council by Amorous (folk poets). It has 9 strings in groups of three. With its mystic sound it gains value mostly in uzun hava. Bowl size varies between 49-52 cm, and the gap between two bridges is 105-111 cm.

Baglama: This is the most widely known and played instrument of the family. Its chords might differ between 6-9 in groups of two or three. Bowl size varies between 39-44 cm, and the distance between two bridges is 94-100 cm.

Cura Baglama: This is bigger than cura, smaller than baglama. It is successful in performing energetic pieces of baglama. Bowl size varies between 30-34 cm, and the distance between two bridges is 64-77 cm.

Cura: This is the smallest one among the instruments of baglama family. It is mostly played in Zeybek performances. Bowl size varies between 23-28 cm, and the distance between two bridges is 50-55 cm. Additionally, nowadays "Basso Baglama" has also begun to be used. Rather than playing melodies, it is mostly for basso parties and rhythm. This instrument is also used as 3 and 4 stringed. (www.turkuler.com).

PLAYING STYLES IN BAGLAMA INSTRUMENT

Within its traditional structure, Turkish Folk Music carries local and regional characteristics. These regional characteristics are called "tavr" (style) in folk music, and it is the most efficient way of expression in baglama. Regional styles are a reflection of various specialities of human beings that live in a certain region stemming from their life styles and cultures. Regional styles, regarding their general characteristics, are exposition differences that have unique techniques and narration of melodies that develop within various tones and scales, and again, which have been created by processing different compositions and estimations. Regional styles, in baglama, are evaluated considering the different playing styles, various plectrum beats and tuning specialities that are done in various kinds. Regional styles, which form a quite rich technique accretion in baglama, are attention-grabbing especially with their different picking styles and rhythm structures (EKİCİ: 200).

Besides, when a style cannot be played with only one plectrum, second or third versions of that style appear. For instance, it is very hard to narrate

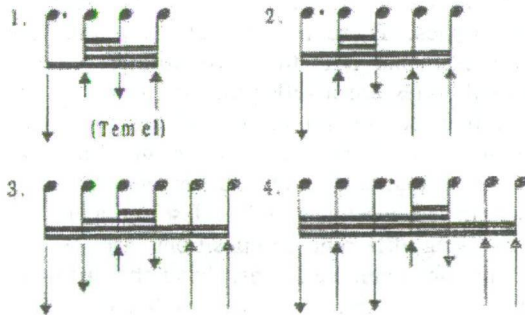
Zeibek style with only one plectrum. That's why, a plectrum kind is taken into consideration and zeibek style is formed with the things produced by it. Another important point required to perform the styles correctly is the tuning of the baglama. If the tuning is different this might cause the style to be performed not properly. For this reason, when the "Türkü" of a certain region is going to be performed, initially, the tuning and then the correct playing styles should be minded.

The styles used in performing the "Türkü" today are as in the following:

The printing of the styles on paper is made by showing the plectrum. These styles are shown as follows:

1. Zeibek Style:

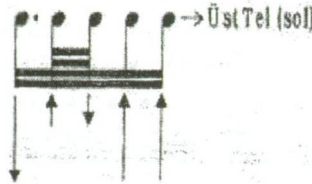
This is a Turkish Folk music style that accompanies a deep-seated folk dance which centres mostly in Aegean Region. Places where these dances are played more frequently are Aydın, Muğla, Çanakkale, Balıkesir, Manisa, Burdur, Denizli, İzmir, Uşak, and Kütahya. Zeibek is one of the main dances of our folk dances. Zeibek, which is played with slow or middle tempo, is performed with majestic appearance and impressive knee knock figures (Say, 1985: 535). Zeibek dances are performed with accompaniment of davul (drum) and zurna in open arenas, and with baglama in closed places. In dances usually two zurnas are used. One of the zurna plays the main melody, and the other plays only the main sound of the melody (CD 1,4,7) Zeibek style is shown by 4 different plectrum clusters, one of which is main.



2. Konya Style:

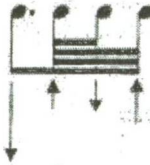
As in all regions, Konya also has its unique baglama playing style, folk songs, and dance performances. Most of Konya folk songs have been played and sung for spoon performances. The most significant

feature of Konya style is hooking the upper string G. It consists of hooking upwards the G string after a Zeibek plectrum. During the performance of this style, each cluster of musical notes or style is implemented, and this makes G sound to appear also in places where not needed. In order to avoid this, while hooking the upper string, if the sounds written on that string that can be taken with the 5th finger are actually taken with it, the folk song sounds can be ensured to be played more clearly. In this matter, the 5th finger plays an important role.



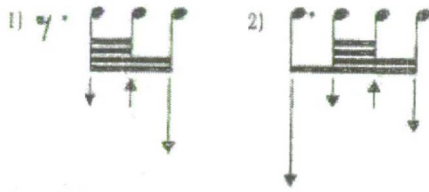
3. Silifke Style:

The perception is same with this in zeibek style. However, regarding the direction, visually it is exactly the opposite of zeibek. Because of the metronome fastness of Silifke region folk songs, it is usually performed by using the lower string. Silifke, which is one of the districts where spoon dances are performed very frequently, with regard to music, is the centre of Mersin province. The instruments used in the assistance of folk melodies and dances in the region are violin, cümbüş, bağlama, spoon, and koltuk davulu. While previously kabak kemane and zurna were used in the assistance of region melodies, later violin and clarinet have started to be used. Since violin has replaced kabak kemane, it is played by putting it on the knee instead of putting it on the shoulder.



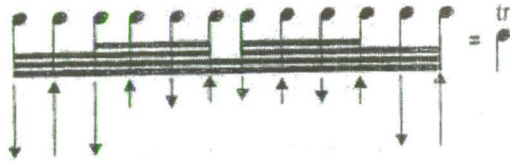
4. Azerbaijani Style:

In the plectrum of Azerbaijani style, it is usually performed by using the lower string. Although it is similar to Silifke style, it is different regarding the tempo of the beat. In the Azerbaijani plectrum, however, this is performed only in the lower string. Azerbaijani style is mostly seen in Kars, Ardahan, Iğdır regions.



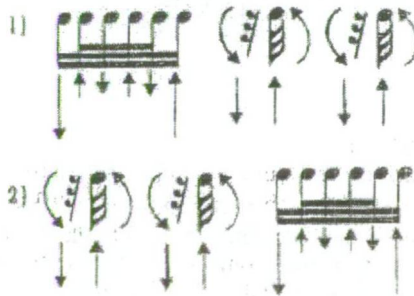
5. Sürmeli Style (Yozgat Style) :

The most important feature of sürmeli style is that the sounds created by the gutturals of the ones singing the folk songs are reflected in baglama. And, this is possible only with trills in baglama. This style is consubstantiated with the folk song Yozgat Sürmelisi.



6. Kayseri Style:

Kayseri style is played with sürmeli plectrum by drawing a circle over the chest of baglama with the right hand, with demisemiquaver notes before some sounds. The most important feature of Kayseri style, which is formed by playing some musical sentences with trills, and some with rests, is that the plectrum responds to play by drawing a circle.



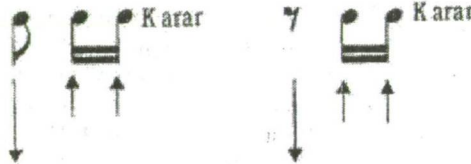
7. Black Sea Style:

The plectrum beats of this region are same in perceptual and visual sense. However, since the folk songs belonging to different regions have different perception, they have been named variously, although the plectrum beat is same. Sometimes, as in Kayseri style, the beat after the first plectrum can be played also with a rest. Nevertheless there is no circle drawing.



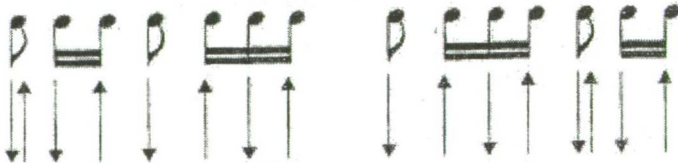
8. Ankara Style, Fidayda Style:

The most important feature of this style, which gets its name from the folk song Fidayda, is that the tonic sound is intended to be made as loud as possible. Sometimes this sound can be replaced with a rest. The following plectrums, however, are again in attempt to make the tonic sound as loud as possible.



9. Teke Style:

The most important feature of Teke style is that the trio set starts from the lower towards upper.



As it can be noticed, the styles used today are called with the name of the region or with a folk song sung in the region. (As in Fidayda Style) As mentioned above, the differences among styles are rather visual than sensorial. And, these style differences make one of the most significant richness of our folk music. Another important matter during the implication of the styles is the appropriate tuning (accord) of the style to be played. If the tuning of baglama does not match the characteristics of the style to be played, the style intended to be performed loses its sense. For instance, in order to realize Ankara style, the best accord necessary to perform it is Fidayda tuning. To perform "Türküs" properly, knowing regional styles knowing the tuning of baglama in every style and also very well is a must. (www.turkuler.com)

SOURCES

- Anabritannica. (1986). İstanbul: 21. cilt,
TÜRHAN, Salih. (1992) **Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
GEDİKLİ, Necati. (1999) **Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Müziklerimiz ve Sorunları**. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
ATALAY, M. Aydın- ALİM, Yaşar Kemal. (2004) **Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu**. Bursa: Aktüel Basım Yayın.
EKİCİ, Savaş. **Baglama Eğitimi Yöntem ve Teknikler**. Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.
ÖZALP, M. Nazmi, (2000). **Türk Musikisi Tarihi II**. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
SAY, Ahmet, (1985). **Müzik Ansiklopedisi**. Ankara: Senem Matbaası.
SAY, Ahmet, (2002). **Müzik Sözlüğü**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
AYDIN, Yılmaz. (2003) **Türk Beşleri**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

WEB-SİTELER

Gazi Erdener-KAYA. "BAĞLAMADA TAVIRLAR"
<http://www.turkuler.com/baglama/tavir.asp>

Mehmet ÖZBEK. "Türk Halk Çalgıları"
<http://www.turkuler.com/thm/turkhalkcalgilari.asp>

KULTÚRA ÉS OKTATÁS – AZ ISKOLAI KULTÚRAKÖZVETÍTÉS NÉHÁNY PROBLÉMÁJA (Ahogyan én látom)

Kedves Kollégák, a zárójeles kitételrel azt próbáltam jelezni, hogy alapvetően szubjektív gondolatokat mondok el, és egyáltalán nem törekedhetek az átfogó vizsgálatra.

Az utóbbi időben egyre több kritika éri az iskolai énekoktatást. A minőséget ért bírálatok jogossága az esetek egy részében valószínűleg nem kérdőjelezhető meg, ám ezek az esetek többnyire az illető tanárok személye, tudása, hozzáállása miatt jogosak. A tanár személyisége a legfontosabb minden tárgy oktatásánál, legnagyobb részt ezen múlik a tanítás sikeressége, az élményszerű, érdekes órák tartása, amikor a gyermek azt érzi, hozzá szólnak, arról beszélnek, ami őt érdekli. Ilyen értelemben nem hiszem, hogy csak az ének-zene tárgyat érheti jogos bírálat.

Nézzük a következő tényezőt: a tárgy tartalma megfelelő-e? Azt kérdezik tőlünk: Miért nem foglalkozunk a gyerekeket érdeklő könnyűzenével, a populáris kultúrával? Erre a legegyszerűbb válasz, hogy azért nem, mert a feladatunk az értékes zene megismertetése, megszerettetése, és a populáris zene nagy része nem tartozik ebbe a körbe. Nem vihetjük be azt a fajta zenét a tanítási órára, amely amúgy is életünk minden területét elönti, valódi környezet-szennyezést okozva.

Válaszként valóban ez a legegyszerűbb válasz, és korrekt is. Ám nem csak azért nem foglalkozunk (szándékosan nem mondok tanítást) vele, mert nem tartjuk jónak, hanem azért sem, mert nincsenek hozzá eszközeink: azaz a tanárok a tanárképzésben nem kapnak erre való felkészítést, a tankönyvek nem tartalmazznak erre vonatkozó fejezeteket, és az iskolák nincsenek olyan felszerelések birtokában, amelyek ezt lehetővé tennék.

A popzene tanítási anyagként való felvételét hangosan követelőknek meg kellene hallgatnia azokat a könnyűzenészeket, akik nyilatkozataikban kijelentik: technikai tudásukat ők is komolyzenei tanulmányaik során sajátították el. A harmónia, ritmus, melódia általános zenei kategóriák, melyeket megismerve mindenfajta zene összetevőit megismerik, és amennyiben tehetségük van hozzá, kreatívan használni is tudják. Amennyiben ez irányú tehetségük nincs, ugyanazzal az eredménnyel foglalkoznának bármilyen zenével, mint amilyen eredménnyel a jelenlegi ének-zene oktatásban vesznek

részt. A popzenét követelőeknek meg kellene hallgatnia azokat a tanulókat is, akik a magán"zeneiskolák"ban a divatos szintetizátorra iratkoznak be könnyűzenét tanulni -, sirlamas minőségű tudással rendelkeznek, ami semmilyen zene előadására nem megfelelő. Kedvenc számaikat sem képesek kreatívan, fejből, önálló harmonizálással előadni, ugyanazok a hiányosságaik vannak, mint amikor „komoly” zenét játszanak.

Javaslatot kellene adniuk – azaz tankönyveket készíteniük – hogy mit tanítson a tanár, hiszen igazán nem várható el énektanárainktól, hogy ezt maguktól tudják, rengeteg feladatuk mellett ezt is maguk készítsék el. (Persze azok a tanáraink, akik az ilyenfajta zenében járatosak minden egyéb felkészítés nélkül képesek ezt a feladatot megoldani, s tanterv ide, tanterv oda – jelenleg is beépítik óráikba.)

Valóban nem várható-e el, hogy némi jártasságra tegyenek szert ebben a műfajban is? Vagy talán ebben ludasak vagyunk mi magunk is, a tanárképzéssel foglalkozó intézmények, tanszékek?

Úgy gondolom, hogy a tanárképzésnek a tanárt megfelelő módon fel kell készítenie a lehető legszélesebb körben. Ebbe a felkészítésbe bizony beleférne a könnyűzene bizonyos, már „klasszikusnak” számító vonulatainak a megismertetése (jazz-irányzatok, musicalek), valamint a zenei kreativitásnak a gyakoroltatása.

Az ének-zene tankönyvekbe beleférne sok érdekes dolog, ami a zenekultúrával függ össze, és a gyerekek ezeket elolvasva felnőttként jobban megérthetnék a zenei élet történeteit. Ilyen témának gondolom az akusztikát, a zenés színházak működésének leírását, zenei felvételek készítését, stb. (Örömmel kell itt megjegyeznem, hogy létezik már Magyarországon is tankönyv, amely a zenei életet a maga teljességében mutatja be. Amennyiben ezt használják tanár-kollégáink – és nem maradnak ki ezek a fejezetek – a maguk részéről maximálisan megtesznek mindent a fentebb vázolt hiányszerűség megszüntetésére.)

Heti egy órában? – hallom máris az ellenvetést. Nem állítom, hogy ez könnyű, de azt sem, hogy lehetetlen. Az óraszám kérdése különben is érzékeny dolog: meggyőződésem, hogy a sikeres oktatás nem elsősorban óraszám kérdése. Lehet heti két órában unalmas, semmitmondó órákat tartani, és lehet heti egy órában hatásosan tanítani. Az óraszám – nekem úgy tűnik – mindig presztízs-kérdés. Sokkal fontosabb, mivel és hogyan töltjük ki a rendelkezésünkre álló időt. Be lehet vezetni a heti 5 órás testnevelést – csak az a kérdés, hogy tudnak-e tornatermet, uszodát, öltözőt biztosítani heti 5 alkalommal, vagy a tornaóra az udvaron folyó kiütözésben merül ki, és semmi más nem érhető el az óraszám-növeléssel, mint hogy a gyerekek újabb órákat töltsenek az iskolában? A popzene gyakorlatban történő bemutatásához is

eszközök szükségesek, melyekkel az iskolák nem rendelkeznek. A legtöbb énekteremben még zongora, vagy szintetizátor sincs.

A tartalmi kérdéseket tovább vizsgálva el kell ismernem, hogy tanulóink többnyire nem szeretnek énekelni, – és nem is tudnak dalokat. Az iskolában tanult népdalok nem töltik be azt a funkciót, hogy közös együttlétekkor közös nyelvként, közös szórakozásként használják őket. Mint ahogyan betöltik ezt a funkciót Ausztriában, Szlovákiában, Csehországban vagy Szerbiában. Nagyon szeretném, de nem hiszem, hogy ezen változtatni tudnánk.

Mindent összevetve: az alsó tagozatban elsődleges nép-és gyermekdal tanulását a felső tagozatban fel kellene váltania egy szélesebb körű zeneirodalmi tanulásnak, mely alapvetően nem rendszerszemléletű. Kiindulópontja az lehetne, hogy a tanuló megismerje a társadalom zenével kapcsolatos történéseit: az opera-operett-musical előadásának körülményeit, feltételeit, az előadást létrehozó személyek szerepét, feladatát, a hangversenyekkel összefüggő kérdéseket, ezzel együtt a klasszikus zeneirodalmi ismereteket, az ő saját életében előforduló események, ünnepek zenei vonatkozását. Megtanulja, hogy mely eseményhez milyen muzsika illik legjobban. És itt készülnének projektek, amik biztosíthatnák a tanulók kreatív részvételét és talán nagyobb érdeklődését.

Nem kétséges, hogy korszerű (korszerűbb) követelményekkel lépnek fel a jelenlegi tanügyi dokumentumok. Ám hatékonyságukat erősen megkérdőjelezi az a tény, hogy új, integrált területek tanítását tűzik ki célul, miközben a tanárképzés a régi rendszer szerint folyik tovább. Célszerűbb volna előbb a tanárképzés tantárgyi struktúráját átalakítani a kívántak szerint, s az így kiképzett tanárokat megbízni a gyerekek tanításával. Persze ehhez megfelelő szakembergárda és pénz kellene. Ám, ha már fordítva történt a dolog: tanártovábbképzéssel is megoldható volna a kérdés, amennyiben ez az intézmény megfelelően működne.

Úgy gondolom, hogy az átalakításból és a reformokból mára már mindenkinek elege lett, ezért nem hiszem, hogy túl népszerű dolog erről beszélni. Mindannyiunk előtt nyilvánvaló – talán csak az oktatási minisztérium előtt nem az –, hogy a közoktatásban véghez vitt minden egyes reformnak legalább 20 évnyi kifutási időre volna szüksége ahhoz, hogy megfelelően tudjon működni. Az ide-oda történő rángatás, meggondolatlan, különböző lobbyknak engedő módosítás nem szolgálja a közoktatásban szükséges nyugalmat, mely az elmélyült és sikeres munka alapfeltétele. Ezen a területen is előzetes hatástanulmányok és pedagógiai kísérletek nélkül kerülnek bevezetésre újabb és újabb reformok.

A jelenlegi helyzetet tekintve, úgy érzem rengeteg pénz megy el a közoktatás, a tanártovábbképzés adminisztratív megszervezésére, újabb hivata-

lok felállítására, egyéb sajnálatos dolgokra, de – az elért eredményeket és beruházásokat elismerve és tiszteletben tartva – még mindig nem jut elég pénz a tanításhoz szükséges korszerű feltételek megteremtésére és a tanárok díjazására. Pedig úgy gondolom, ebbe a két területbe fektetett pénz busásan kamatozna – igaz, lehet, hogy csak ötven év múlva.

Az ének-zene oktatás tartalmi kérdéseit vizsgálva megkockáztatom, hogy más tárgyak is hasonló problémával küzdenek. A nem megfelelő tananyag megválasztásának az oka talán az is, hogy minden szakember a maximálisat szeretné tárgyból kihozni, és úgy érzi, bármit elhagy, csonkul a tárgya. Úgy gondolom, ez szemléleti kérdés. Nem szükséges az általános iskolában rendszer-szerűen építkezni, sokkal helyesebb kiindulópont, hogy mi az az ismeretanyag, amit mindenkinek tudnia kell ahhoz, hogy a társadalomban kiegyensúlyozottan tudjon élni, önmagát a lehető legteljesebb mértékben megvalósítva, de anélkül, hogy ezzel más ember érdekeit sértené.

A sok tananyag-csökkentés ellenére most is hatalmas anyagot kellene el-sajátítani, ám az iskolások többsége erre képtelen. Talán el kellene gondolnunk a közmondáson: „Ki sokat markol, keveset fog.”

És rögtön egy másikon, amivel Szalay István professzor úr kezdte elő-adását: „Nem az iskolának, az életnek tanulunk”. Jelenlegi oktatásunk egyre jobban eltávolodik a hasznossági elvtől. A tanulók hiába tanulnak kémiát, nem értik a legegyszerűbb háztartási vegyszerek hatásait sem, hiába tanulnak nyelvtant, nem tudnak helyesen írni, hiába tanulnak földrajzot, nem tudnak térképet olvasni, hiába tanulnak matematikát, nem tudnak kamatos kamatot számolni, nem tudnak csekket kitölteni, gépírni és főként kulturáltan viselkedni. Nevelési célok meghatározásánál és közvetítésénél pedig elsődleges fontosságú a tanári példamutatás. Erre is van egy közmondás: „vizet prédikál és bort iszik”. Az egészséges életmódra, a kulturált viselkedésre nevelés az egyik legfontosabb feladata az iskolának.

Az alapfokú tanításnak emellett pedig elsődlegesen az alapvető ismeretek átadása volna a célja, és aztán következhet minden egyéb.

A tanítás anyagának meghatározásakor véleményem szerint célravezető volna olyan szakemberek meghívása, akiknek nem elsődleges szakterületük az illető terület. Így a specialistákkal közösen talán élet-közeli tanítási anyagot határozhatnának meg.

Az iskola nem tud hatásosan védekezni az ellen a vád ellen, hogy mindaz, amit meg kell tanulni érvénytelen, használhatatlan, ha az élet azt bizonyítja, hogy a társadalomban azok a sikeres emberek, akik az iskolában minimálisat teljesítettek. Óhatatlanul felmerül a kérdés: az iskola jó értéket ismer-e el a jó jeggyel, vagy a társadalom van tévúton, amikor azok az emberek válnak sikeressé, akik azzá válnak.

Távolról sem kívánom azt az álláspontot képviselni, hogy tanítsunk egy olyan minimális lexikai anyagot, mint pl. az Egyesült Államokban, de igenis képviselem azt az álláspontot, hogy az iskolának nem az a feladata, hogy napi 5-6-7 órában azt sulykolja a diák fejébe, hogy ő mennyire buta, és mi mindent nem tud, hanem igyekezzen a különböző tudásanyagokat, érdeklődési köröket megragadni, és az önálló gondolkodást is díjazni. A magyar oktatás legendásan magas színvonala a legendásan jó tanároknak volt köszönhető. A most belépő tanár-nemzedék kiképzését már a szocialista rendszerben nyerte el, talán nem annyira alaposan, mint az előző generáció. Tanáraink még mindig anyagi gondokkal küzdenek, és a kibővült választási lehetőségek miatt más, a „felemelkedésre” jobban alkalmas pályán is elhelyezkedhetnek. Érdemes volna ezért ismét „kívánatossá” tenni a pályát egy részt az anyagi elismeréssel, másrészt az oktatás feltételeinek radikális megjavításával. A kormány igen sokat tett már ennek érdekében, de úgy tűnik ez még mindig nagyon kevés. Szeretném megérni azt az időt, amikor az oktatás stratégiai fontosságú ágazat lesz. De ebben kissé pesszimista vagyok.

**BEMUTATKOZIK
A MOSOLYGÓ KÓRHÁZ ALAPÍTVÁNY
– A MŰVÉSZETEK GYÓGYÍTÓ HATÁSA –**

Bevezetés

A következő néhány oldalon szeretnénk bemutatni egy közel négy éve sikeresen működő szervezetet, mely megalakulásakor azt a célt választotta küldetésül, hogy a kórházakban fekvő gyermekek gyógyulását segítse elő a kis betegek szórakoztatásával, azzal, hogy ha csak egy kis időre is egy másik –vidám világot csempész a kórházi falak közé.

A gyermekeket ért változások, kellemetlen hatások bemutatásával és pszichológiai háttérének rövid ismertetésével bemutatjuk, hogy miben is tudunk mi segíteni; hogyan és milyen eszközökkel, milyen jellegű művészettel, történettel, esetleg életmentő orvosi eszközzel tudjuk az olykor-olykor feszültté vált hangulatot oldani.

Megtudhatjuk, hogyan működik az Alapítvány: kik intézik az ügyeinket, milyen erőfeszítéseket tesznek annak érdekében, hogy minden a lehető legördülékenyebben menjen, milyen forrásokból gazdálkodunk és milyen jellegű tevékenységet folytatunk a kórházakban.

Az előadás végén ejtünk néhány szót arról a különleges kutatásról (ShoRt), melyben szervezetünk magyar és európai viszonylatban is egyedülálló.

A kórház, mint új környezet

A kórházba került gyermeket sajnos rendkívül sok kellemetlen hatás éri: az új hely, az ismeretlen környezet, gyakran fájdalmas vizsgálatok, az otthoni szeretet és biztonság hiánya, a szülők és a megszokott napi rutin hiánya, mozgáskorlátozottság, inaktivitás, információ hiány, az idő strukturálatlansága mind-mind feszültség forrása lehet; ezek a gyermek beleegyezésén kívül történnek és nem tud rájuk nemet mondani.

Mindez két rendkívül kellemetlen tünet együttesen járhat. Egyrészt gyakran elutasítóan, alkalmanként kifejezetten agresszíven viselkedhet az őt ápolókkal és ami talán még rosszabb, társaival szemben a kórteremben. Másrészt megjelenhetnek a permanens stressz helyzetből származtatható pszichoszomatikus tünetek: megemelkedik a vérnyomás, gyorsul a szívverés, csökken a bőrbe jutó véráram, romlik a gyomor működésének hatékonysága, növekszik a verejtékezés, cukor és zsír szabadul fel a szervezet-

ben. E folyamatok ugyan rövidtávon növelik a szervezet felkészültségét, ellenálló képességét, egy hosszabb kórházi tartózkodás alatt azonban sajnos a szándékolttal ellentétes eredményekhez vezethetnek.

Nevezetesen: csupán a környezetből adódóan *romlik az immunrendszer hatékonysága*, melynek következtében lassul a gyógyulás, így nő a kórházban eltöltött idő.

Célunk a gyermek együttműködésének megszerzése a látogatás alatt. A látogatásokkal kiválthatjuk a betegek bizalmát a kórház iránt, lehetőséget nyújtunk ahhoz, hogy érvényesítsék akarataikat akár abban, hogy megnézik-e a műsort, akár a történetek alakításában. Minthogy a kórház kényszerű helyzet, a kórterem ritkán szerveződik csoporttá, játékaikkal elősegítjük a kórtermi kapcsolatok kialakulását, együttműködő csoportok szerveződését. Kézműves foglalkozások során az alkotás, bűvészbemutatók alkalmával a varázslás, a közös zenés mesélés során pedig egyenesen egy új világ teremtésének lehetőségét megadva.

Kik vagyunk? – Megalakul a Mosolygó Kórház Alapítvány

A Mosolygó Kórház Alapítvány azzal a céllal jött létre, hogy a magyar kórházakban ápolott beteg gyermekeken segítsen

- ✓ művészettel a gyermekosztályokon, Budapesten és megyei nagyvárosokban,
- ✓ anyagilag, orvosi műszerek beszerzésével, hogy jobb esélyeket kapjanak.

Az alapító okirat elfogadására és az Alapítvány közhasznúként való bírósági nyilvántartásba vételére 2004. októberében került sor. 2005. decemberében pedig kiemelten közhasznú besorolást kapott az Alapítvány, ennek segítségével adómentesen juthat támogatásokhoz.

Művészeink már 14 kórházban látogatják rendszeresen a beteg gyermekeket (7 budapesti és 7 megyei kórházban). Ebben az évben azt tervezzük, hogy valamennyi megyei kórházba heti rendszerességgel küldünk zenészeket, bűvészeket, bábosokat, mesélőket és más művészeket. Eddig hét kórháznak adtunk orvosi műszereket.

A Mosolygó Kórház Alapítvány alapítója Csáky-Bornemisza Éva grófnő, kuratóriumának elnöke pedig Dr. Albert Royaards –holland származású jogász.

A Kuratórium és a Felügyelő Bizottság neves multinacionális cégek területi képviselőiből és jogászokból állnak. A nagyobb hatékonyságot az orvosi tanácsadó testület biztosítja, melyet Magyarország tíz legjobb gyermekorvosa alkot.

Céljaink teljesítéséhez jelentős anyagi alapra van szükség, melyet egyéni támogatók, valamint a gazdasági élet neves képviselőinek adományaiból sikerül megteremteni.

A megalakulás után dr. Royaards egy nagyszabású akcióban körbeke-rekpározta az országot azzal a céllal, hogy köztudatba hozza az alapítványt, és támogatókat gyűjtsön elképzeléseinkhez. A 6045 km hosszú túra alatt 255 várost és 470 községet érintett, mindeközben polgármesterekkel, városveze-tőkkel és helyi cégek képviselőivel tárgyalt.

Bevételeink jelentős része magyar és külföldi partnereink nagyvonalú adományaiból származik: a 2006-os New York Maratonon tizenkét holland fiatal futott Alapítványunk színeiben; a holland közösség által szervezett „Orange Ball” gálaest, a Novotel Golf Gálaest, valamint az idén immáron másodszor megrendezésre kerülő Jótékonysági Gálaest (melynek fővédnöke Sólyom Erzsébet asszony) voltak a tavalyi év legjelentősebb megmozdulá-sai, az ezekből befolyó összegek és egyéni felajánlások képezik azt a bázist, melyből gazdálkodhatunk.

Külön szeretnénk megemlíteni azt a legelbűvölőbb adományt, melyet fennállásunk óta kaptunk: Kata és Ákos esküvőjükre nászajándékként pénz-összeget kértek, melyet teljes egészében az Alapítvány és a kórházakban ápoltak javára ajánlottak fel.

Tevékenységünk

A befolyt adományokból két nagyszabású célt próbálunk megvalósítani:

– Segítséget nyújtunk olyan orvosi felszerelések beszerzéséhez, amelye-ket a gyermekkórházak nem engedhetnek meg maguknak, pl. gyerekméretű életmentő felszerelések. Eleddig 39 berendezést vásároltunk, több mint 2,5 millió Ft értékben. Olyan kezelések finanszírozásában is részt veszünk, ame-lyekre a magyar kórházaknak nincs elegendő forrásuk.

– Kórházban ápoló gyermekek hangulatát, közérzetét próbáljuk meg javí-tani az által, hogy élő zenei előadásokat, bűvészbemutatókat, kézműves fog-lalkozásokat szervezünk és szponzorálunk gyermekkórházakban vagy álta-lános kórházak gyermekosztályain.

A muzsika gyógyító ereje és hangulatjavító hatása régóta ismert világ-szerte. A Mosolygó Kórház Alapítvány szponzorálása teszi lehetővé, hogy hivatásos művészek (akik ezért szokásos díjuknál jóval kevesebbet kérnek) látogassák a programban részt vevő kórházakat Magyarország legkülönbö-zőbb részein. A zenészek szépségét, reményt, vigasztalást visznek a gyer-mekeknek, családjaiknak és a kórház személyzetének is, gyakran közvetle-nül a betegágyak mellett zenélve.

Művészeink heti rendszerességgel, alkalmanként másfél-három órát töltenek egy kórházban, mely során a különböző osztályokon gyógyuló betegeket az intézmény által meghatározott szabályokkal egyetértésben szórakoztatják. Az általunk látogatottak többsége gyógyulási idejét sajnos csak a kórházi ágyban töltheti. Művészeink erőssége, hogy produkcióikat ennek tudatában készítik elő: a legszélsőségesebb körülményekhez, alkalmazkodva akár kórteremről kórteremre járva alkalmanként 10-20 perces műsorokkal, vagy akár játszószobákban hosszabb lélegzetvételű előadásokkal szórakoztatják a gyermekeket.

A látogatások alkalmával két arany szabályt tartunk szem előtt: az első a gyermek akaratának tiszteletben tartása. A műsor megkezdése előtt megkérdezzük, hogy kíváncsi-e a produkcióra, ezzel alkalmat adunk arra, hogy egy olyan kényszerhelyzetben, melyben rendkívül kevés önálló döntést hozhat kinyilvánítsa saját akaratát. A másik az, hogy tudomásul vesszük, hogy a gyógyuláshoz gyakran több a kevesebb és csak addig vagyunk ott, amíg betegünket ez valóban szórakoztatja – és nem fárasztja.

A művészetek gyógyító hatása

– Smiling Hospital Research Team

Ebben a fejezetben szeretnénk bemutatni azt az alapítvány által támogatott kutatást, melynek eredményeiből reális képet kaphatunk látogatásaink hatékonyságáról.

A XXI. század küszöbén érdemes figyelembe vennünk azt a tendenciát, melyben a modern tudományos kutatások újra felfedezik a test és az elme kapcsolatát. Testünk működésének és elménk tanulmányozásának kettőssége vezetett el egy egészen új tudományos szemlélethez és kutatási területhez, melynek neve Pszicho-Neuro-Immunológia (PNI).

A PNI azzal foglalkozik, hogy életkori sajátosságaink, hangulatunk és szellemi fittségünk hatására az immunrendszerünk hogyan változik életünk folyamán. Bár a tudományág még gyerekcipőben jár, alapvető hipotézisei már igazolódni látszanak: a pozitív élmények a test biológiai védekező rendszerével karöltve, azt erősítve segítenek testünk védelmének kialakításában, a betegségek legyőzésében.

Hozzá kell tenni azonban, hogy *eddig a kutatások jelentős része csupán laboratóriumokban vizsgált egészséges (!) felnőttek segítségével zajlott.*

A Mosolygó Kórház Alapítvány által támogatott Mosolygó Kórház Kutató Csoport (Smiling Hospital Research Team -ShoRt) 2006 okt. 26-án alakult meg Dr. Béres András vezetésével.

Célja az, hogy beteg gyermekeken vizsgálja a kellemes benyomások, pozitív élményeknek az immunrendszerre gyakorolt hatását. A kedvező ha-

tások megjelenésére a betegtől vett vérben található daganat ölü sejtek számának növeléséből következtet.

Vizsgálati módszerei:

A látogatás előtt a beteg gyermek hangulatának felmérését végzik el pszichológus szakemberek rajzokkal és pszichológiai tesztekkel. Ezt a beteg kezébe ültetett branül segítségével történő fájdalommentes vérvétel követi. Majd a gyermekeket az alapítvány egy művésze látogatja és szórakoztatja kb. 20 percen keresztül, látogatás után meghatározott idővel elvégzik a már említett hangulatfelmérést, a teszteket, végül fájdalommentes módszerrel ismét vért vesznek a kísérletben résztvevőtől. A vérben az immunsejtek aktivitásának változását, és az általuk termelt védő anyagok mennyiségének változását mérik. A vizsgálat természetesen a személyiségi jogok maximális tiszteletben tartásával, mint említettük fájdalom nélkül zajlik.

A vizsgálatok jelenleg folyamatban vannak. Korábbi, szintén művészekkel végzett tanulmányunk alapján arra számítunk, hogy ahol igazolt a kellemes hangulat az előadás alatt, a gyermekek tevékenyen vettek részt a bemutatókban (énekeltek, báboztak, vagy együtt varázsoltak művészeinkkel), ott az immunrendszer hatékonysága ismét kimutathatóan nőni fog.

Elérhetőségeink:

Általános: mosolygokorhaz@hu.inter.net

Programszervezés Budapesten: vargay.adrienn@gmail.com

Programszervezés vidéken: mk.megyekoordinator@gmail.com

Forrás:

1) www.mosolygokorhaz.hu,

2) Oláh Attila - Bugán Antal:

Fejezetek a pszichológia alapterületeiből

ELTE, Eötvös Kiadó, Bp., 2001.

VITALITÁSGENERÁTOROK

A vitalitásgenerátorok természetes életerőfejlesztők. Az elnevezés az egészségpszichológiából ered, Mc.Dermott és O'Connor nevezte el így azokat az erőforrásokat, amelyek minden ember rendelkezésére állnak, a mindennapok tartozékai, csupán csak tudatosítanunk kell ezek egészségvédő, jó közérzetben tartó hatásait. Az egészségtudatosság fogalma az embernek önmagáért, épsége megőrzéséért vállalt felelőssége, amely azt kívánja, hogy gondoskodjunk mi magunk jó közérzetünkről, testi-lelki és kapcsolati egyensúlyunkról (self management).

Az egészség jeltelen. Hiánya, zavara esetén diszkomfortérzést élünk át, fájdalmat és egyéb tüneteket, ezek a megrendült egészség jelzései. Talán éppen az egészség jeltelensége miatt oly nehéz valami olyanért fáradoznunk, amelyet zavartalanul birtokolunk és ezért aligha hihető, hogy egyszer elvezíthetjük a jó állapotot.

Ezért használja szívesebben az egészségpszichológia az életminőség fogalmát, ebben ugyanis az étellel és állapotunkkal való elégedettségünk is kifejezésre jut. Amikor a vitalitásgenerátorokat számba vesszük, az egészséggel kapcsolatos szubjektív jóllétérzés (HRQOL, azaz Health Related Quality of Life) optikájából, az étellel való személyes elégedettség felől közelítjük egészség-állapotunkat.

Természetes életerő fejlesztőink közös jellemzője, hogy a szervezet biológiai rendszerének szintjén egyensúlyhoz vezető, kedvező folyamatokat indítanak el, és tartanak fenn (pl.immunstimuláció, endorfin termelés, vegetatív egyensúly, a szervi működések harmonizálása). Az immunrendszer szerepét különösen fontos kiemelnünk. Testi szinten az a feladata, hogy felismerje, mi saját és mi az idegen (betolakodó vagy valamely szándékkal betelepülő). Ami nem mi vagyunk (ami nem tartozik a testünkhöz), azt az immunrendszer eltávolítja. Azt teszi, amit önszemlélsünk kezdetén pszichikai énkünk, határt von az „én” és mások között. Az egészség nem csak lelki értelemben jelent körülhatárolt öntudatot (szelfet), hanem testi, fiziológiai szinten is. A sejtes immunitás (idegen felismerő képesség és védekezés) valamint a humorális immunitás (speciális sejtteink antitesteket, az antigének, azaz kórokozók likvidálására alkalmas nagy molekulákat termelnek) együttes erővel védik a sajátot, a szervezeti világ épségét. Ha öt érzékünk mellett az intuíció a hatodik, akkor azt is állíthatjuk, az immunrendszer a hetedik: öntudatunk, önérzésünk (sense of self) szerves része. Az immun

épség és a testi-lelki szelf összhang tehát az életerő források szempontjából különösen fontosnak tűnik.

A természetes életerő fejlesztők gazdag világából három fontos képességet illetve ehhez hozzásegítő ingerforrást emelünk ki. Ezek: a kacagás, kocogás és érintés.

A szlogenszerű felsorolás természetesen többet tartalmaz, mint az irányadó szavak, így kifejtésük során láthatunk rá összetettségükre, sőt fontosságukra is.

1) KACAGÁS, azaz életderű, mosoly, nevetés, vicc, humor, optimizmus

A mosoly és nevetés mélyen ösztöngerjedésű, biológiai gyökerű, genetikailag kódolt, egyszersmind magasröptűen humán érzelmkifejező, kommunikációs jelenségek. Mindkettőhöz általában kellemes érzések kapcsolódnak, noha széles érzelmi spektrumot foghatnak be (pl. kínunkban is nevelhetünk, a kinevetés pedig kiközösítés értékű lelki fájdalmat okozhat.) A nevetést zsigeri kocogásnak is nevezhetjük, mivel a hahota a rekeszizom ritmikus mozgása révén finoman masszírozza beleinket, elősegítve a bélperisztaltikát. Az ütemesen kiengedett hangok (ha-ha-ha) „muzsikája” jókedvre derít, benne a létezés derűje kap hangot. Ma már önálló tudomány-ággá nőtt a gelotológia (gelosz nevetést jelent görögül), a tudomány üzenetei gyorsan népszerűvé váltak és ezerszámra jöttek létre hahota klubok a világon, felismerve a nevetés fontos testi-lelki hatásait.

A szervezetünkben előidézett változások között első helyen áll a feszültségoldás, amelyben a játék öröme, a szenvedés keserősége, a paradox humor, de a szorongás feloldása is bennfoglalt. A nyújtott típusú kilégzés szívritmus csökkentő hatást generál, így nyugtató szerepet tölt be. A test teljes izomzata részt vesz a nevetésben, ezért a vérkeringés is jelentősen változik, az aktiválódó pozitív érzelmek kiszorítják az esetleges negatívakat, így azok nem keltenek zavart a szív- és keringési rendszerben. Az immun-aktivitás erőteljesen fokozódik, nő a természetes ölősejtek (natural killer) és limfociták száma, a nyálban az immunglobulin A szint emelkedik. Húsz perc nevetés (pl. humoros film nézése) után ez a hatás mérhető és órákig fennmarad. Cukorbetegknél a vércukorszint emelkedés mértéke kisebb. Általános hatás az endorfin szint (örömhormon hatás) növekedése.

A nevetés társas történés, ragályos, önmagát erősítő, néha extatikus, a feszültségek kisülése olykor a zárizomzatot is próbára teszi. Lelelki szempontból együttes élmény. A kapcsolatfelvétel fontos üzenője, de kapcsolatfenn-tartó és atmoszféra teremto, hangulati olajozószer is, a bizalmas közeledésben feszültségoldó vagy éppen a bizalmaskodásban határsértő. Az összenevetésnek békítő funkciója van, a mosoly lelki simogatás értékű. Nevetéssel

tudunk a legsajátosabban minősíteni másokat, a kinevetés megaláz, a ránevetés megerősít, a tapssal kísért nevetés nagy dicséretnek számít, a nevetéssel békíteni is tudunk, enyhítjük a feszültséget.

A nevetetés önálló professzió. Nevettet bennünket a bohóc, a komikus, a humorista, a parodista, a komédiás. Nevethetünk a tréfán, viccen, paródián, komédián, élcen, irónián, groteszken, szójátékon, szarkazmuson és akasztófa-humoron is.

A vicc és humor a lelki feszültséggel való elbánás, a megküzdés eszköze is. A vicc csattanója agresszív feszültséget old ki belünk, a humor pedig a megoldhatatlannak látszó, „végzetes” helyzeteket állítja a feje tetejére és derűt, fényt visz a sötét és kilátástalan helyzetbe. A münchauseni „képtelen” tettek a lehetetlennel való emberi megküzdés ígéretei. A humor felemel, a felülemelkedés pedig feloldja a lelki sötétséget, természetes antidepresszáns. Ezért nevezhetjük a humoristákat civil lélekgyógyászoknak. A bohócdoktorok áldásos ténykedése segíti a gyermekek gyógyulását, biológiai és pszichikai szempontból egyaránt segítik az állapot elviselését. A nevetés-terápiát Robert Olden amerikai pszichiáter népszerűsítette, a hahotaklubokat pedig Mádan Kataria indiai orvos szervezte meg elsőként a világon. Michael Titze német orvos a bohóc piros orrát veteti fel a gyermekekkel, így segíti őket olyan szerepváltáshoz, amelyben őszinték, nevetésükben is felszabadultak.

Az optimizmus, amely a lehető legpozitívabb végkifejletek elvárására való hajlam, bizonyítottan egészségvédő képesség. A Harvard egyetemen 25-től hatvan éves korukig követték egy évfolyamnyi felnőttet, aszerint, hogy optimista vagy pesszimista alapbeállítottságuk mit változtat testi, lelki és kapcsolati egészségükön. A pesszimistáknál már 40-45 éves korukban olyan erős egészség hanyatlás állt be az optimistákkal szemben, hogy az összefüggés erősebb volt, mint a dohányzás és tüdőrák közötti kapcsolat.

Nem kétséges, hogy a mosoly és nevetés hatékony vitalitás-generátorok, amelyeket nem érdemes nélkülöznünk vagy korlátoznunk. Élünk hát vele szabadon!

2) KOCO GÁS, azaz fizikai élénkség, mozgékony-ság, testi aktivitás, „kondicionálásmódok”.

Leghasznosabb testi közérzetjavító eszközünk a testmozgás, testedzés. A kocogást James Fixx nevéhez köthetjük, aki a hatvanas évek Amerikájában a szívinfarktus megelőzésére vezette be a rendszeres napi futást, kocogást. A mozgalom világsikerré terebélyesedett. Egy kínai orvos, aki az USA-ban végzett kutatómunkát, a tévék fájdalomtűrését tanulmányozva 1975-ben felfedezte az endorfinokat, azaz a szervezet által termelt saját morfi-umot, mely ötvenszer erősebb a szintetikusnál. Fixx pedig kimutatta, hogy a futás,

kocogás endorfin termelést stimulál, így a szervezetbe kedélyjavító és fájdalomcsökkentő anyagok kerülnek, melyhez a hozzászokás gyorsan kialakul, így a futástól is függővé válhat az ember.

A ritmus-kutatás azt igazolta, hogy minden ritmikus egyenletes mozgás kiváltja az endorfintermelést, ha bizonyos ideig (időtartamban) művelik (kerékpározás, trambulinozás, tánc, aerobic, stb.)

A külső szférikus és a belső szervezeti ritmusfolyamatok összehangolását a szervezet fontos pacemakerjei (ritmus-szabályozó saját központjai) végzik, amelyek a belső egészség-ritmus beállításáért és fenntartásáért is felelősek. Ilyenek vannak a látóideg pálya kereszteződése fölött (ezek a nappal és éjszaka fényviszonyai szerint irányítják a szervi aktivitást), de még a memória bevésési folyamatokat is a hippocampus nevű szürke állományú agyterület szeptumában lévő ritmusgeneráló sejtek szabályozzák. Több ilyen ritmus központ is van a testben. A testi mozgás agyi ritmusérzékelése a vegetatív működéseket harmonizálja, az immunrendszert stimulálja, az endorfintermelést fokozza, így testi-lelki „feldobószer” szerepét tölti be. Ilyen funkciója van az újabban divatszerűen terjedő nordic wokingnak, az északi séta nevű síbotos kocogásnak is. Rövidített síbottal hangsúlyozhatjuk a mozgásritmust, így célszerű sétálni, miközben csodálatos szervezeti funkció-harmonizálódás következik be. Napi negyedórás sétával nem csupán ötszáz kalóriát égetünk el, hanem még az élettartam kilátásainkat is megnöveljük, segítve a szervezeti harmónia kialakulását. Az „edzés” a rendszereséget és a befektetés óvatossá növelését feltételezi, egészen a természetes terhelhetőségi határokig. A túlzott igénybevétel káros. Csak mértékletes mozgásprogram esetén mérhetünk immunfunkció erősödést, interferon aktivitást, szorongáscsökkenést és a diszfória, kedvetlenség eltűnését. Az élvezetes testmozgás egyszerre kellemes és hasznos, az aerob (a szervezetet oxigénnel dúsító) mozgásformák felfokozzák a vitális folyamatokat, növelik a szervezet ellenálló képességét és javítják a kedélyállapotot.

3) ÉRINTÉS (testi-lelki kontaktusképesség, simogatás, fizikai érintkezés, ölelés).

A kapcsolat, kötődés és a társ érzelmi jelentőségének kifejezésére a testi kontaktus kínál lehetőséget. A fizikai „hozzáérésnek”, simogatásnak az egészségvédelemben játszott szerepére egy véletlen világított rá. Amerikai egyetemi hallgatók az Ohioi egyetemen nyulak koleszterinszintjét vizsgálták az étrenddel szoros összefüggésben. Mérték a koleszterindús étrendnek az érkárosító, érelzáródást okozó hatását. Egyetlen kísérleti csoportban azonban nem károsodtak a nyulak, akármilyen ételt fogyasztottak. Kiderült, hogy a hallgatók ebben a csoportban azzal játszottak, hogy etetéskor rendszeresen

simogatták a nyulakat. Megismételve a kísérletet tudatosan simogatták az állatokat, amelyek így sokkal csekélyebb károsodást mutattak, mint „kezeletlen” társaik.

A bőrünk maga is határszerv. Embriónális szövete az ektoderma, amelyből az idegrendszer is kibontakozik. Így a kültakaró kihelyezett idegrendszernek is felfogható. Az újszülött fogóreflexe és Moro féle átkarolási reflexe a kapaszkodásos kontaktus szerepét igazolja, a megkapaszkodás pedig a főemlősök fontos túlélési viselkedése. Embernél is működik, de a test szőrhiánya már nem teszi teljessé a kielégülést. Ezt pótolja a baba a szőrös puha holmik kedvelésével, a saját pléd vagy kendő, maci vagy plüssjáték ragaszkodó szeretetével. Orrát csiklandozza kitépett szőrrel, miközben ujját szopja, az érintés vágya így teljesülhet, ha nincs az anya testi közelségében. Bizonyított tény, hogy a simogatott és ringatott csecsemők idegrendszerei fejlődése kedvezőbb, stressz tűrése fokozott, ellenállóbbak a zavaró behatásokkal szemben, mint érintés-hiányos társaik. A kisagyi sejtek fejlődése is érintés és ringatásfüggő. Az érintés érzelmi táplálást jelent. Felnőtteknél a puszi, simogatás, érintés immunstimuláns, gyermekeknél a hát vakarása, a test „döngönyözése”, birkózással testérintése egészség megőrző és szervezeti védekezést fokozó hatású.

Az örömhormon termelésnek is egyik fontos aktiváló ingere az érintés. A „karban tartás” kifejezésben benne rejlik az ölelő karok által nyújtott jó közérzet. Eric Berne kanadai pszichiáter azt igazolta, hogy még az ütögetés is jobb, mint a semmilyen, mert a stroke (az angolban simogatást és ütést egyaránt jelent) életben tartó ingere az emberi lénynek. Gyermekeknek, felnőtteknek, időseknek egyaránt fontos inger az érintés. A végfázisban pedig szavak nélkül is üzenet a szeretetről, a lelki összetartozásról, az érzelmi kötélekek fontosságáról.

Összegezve megállapíthatjuk, hogy a vitalitásgenerátorok előnye: mindennapi életünk szerves részeként léteznek (mosoly, kacagás, vicc, humor, derű), de könnyen azzá is tehetők (testmozgás, kocogás, séta, testi aktivitás). Társas közegben művelhetők leginkább (együttes nevetés, társas humor, csoportos mozgástréningek, tánc, ölelkezés, egymás érintése, a szeretet testi kifejezése), mindezek áttörnek a magány fájdalmas falait. Végül soron olyan örömforrások, amelyek természetes ön- és közösségépítő erők. Értelmet és örömet adnak életünk mindennapjainak, ezért valóban „életerő serkentők”. Ha igazán szeretjük az életet, akkor nem nélkülözhetjük jelenlétüket.

BARTÓK STRÓFÁI*

Bartók alkotói képzelete elsősorban tematikus–motivikus indíttatású lehetett. Ennek számos bizonyítékát találjuk a zeneszerző valamennyi műismertetésében, saját műveinek meglévő elemzéseiben,¹ valamint vázlatainak tanulmányozása során.² Bartók műismertetéseinek és vázlatainak gerincét – a szerző szóhasználatában – *motívumok és témák* közlése, illetve lejegyzése alkotja. Ezek alakíthatták ki a mű „szellemét”,³ s ezekből indulhatott ki egy-egy tétel megfogalmazása. A bartóki téma-dallamok így műveinek analízisében is döntő jelentőséggel bírnak.

Elemzéseim során Bartók téma-dallamainak vizsgálatára teszek kísérletet, kiemelve közülük azokat, amelyek a népdalok szerkezetét öltik magukra. Bár csak azokat a Bartók-műveket tekintem, amelyek saját kitalálású témákat alkalmaznak – tehát nem autentikus népi témát dolgoznak föl –, közöttük meglepően sok olyan dallamot találhatunk, amely nemcsak (vagy esetleg egyáltalán nem) a népi dallamok „levegőjét”⁴ árasztja magából, hanem azok szerkezeti tulajdonságait (is) hordozza: strófába rendeződik. A zeneszerző több alkotóperiódusában jelentkeznek ilyen strófák, s igen sokféle formai és dramaturgiai szerepben nyilvánulhatnak meg. Tanulmányomban ezeket a szerepeket és megjelenési módokat kísérem meg összefoglalni, s néhány jellemző példával illusztrálni.

Mivel a Bartók-források szóhasználatából nem rekonstruálható teljes pontossággal, mit takarnak a szerző elemző terminusai – ráadásul jelentésük eltérhet a zeneszerző pályájának különböző szakaszaiban –, saját elemzéseimben a következő, általam választott értelemben használom a szakkifejezé-

* Ez a tanulmány „A népdalfőmájú Bartók-témák szerkezeti és dramaturgiai szerepe” című diplomadolgozatomon alapul (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke, 2004), amelyben az alább hivatkozott zenéken kívül számos további Bartók-tétel részletes elemzése is megtalálható a népdalszerkezetű Bartók-témák szempontjából. Kutatásaim során a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj, valamint a Magyar Fejlesztési Bank Habilitas ösztöndíja támogatta munkámat.

¹ Valamennyit tartalmazza a *BBI/I* kötet (*Bartók Béla írásai*, I. kötet: Tallián Tibor, közr., „Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról” [Budapest: Zeneműkiadó, 1989]).

² Somfai László Bartók kompozíciós módszeréről frott összefoglaló munkájában (*Bartók Béla kompozíciós módszere*, Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000, a továbbiakban: *Somfai/Módszere*) igen sok, az elemző zenetudós számára is értékes Bartók-vázlatot publikál.

³ *BBI/I*, 175.

⁴ *BBI/I*, 144.

seket. Műelemzéseimben abból a hagyományos formatani terminológiából indulok ki, amely Bartók saját elemzési kategóriáit a legvalószínűbben tükrözi.⁵ Míg *motívum*on és *témán* tartalmi (szemantikai) alkotóelemeket értek, a *frázis* vagy a *periódus* (*félperiódus*) kifejezés formai (szerkezeti, szintaktikai) elemeket fog jelölni. Így a *motívum* – Gárdonyi Zoltán 1949-es formatankönyvének meghatározását követve, mely föltehetően Kodály koncepcióját tükrözi – azt a legkisebb összefüggő dallami és ritmikai kombinációt fogja jelenteni, amely nem igényel zártságot, s a dallami és ritmikai határozottság sérelme nélkül tovább nem bontható;⁶ *témáról* pedig akkor frok, ha – ugyancsak Gárdonyi, valamint Weiner és Schönberg nyomán – önálló, zárt zenei gondolatról van szó, amelyre a mű vagy egyes formarészei alapulnak, és rendszerint ismétlődik, valamilyen formában visszatér vagy földolgozásra kerül a mű folyamán.⁷ *Frázis* alatt a legkisebb szerkezeti egységet értjük, mely – Schönberg jellemzését elfogadva – „bizonyos mértékig egymagában is teljes, de könnyen társul más hasonló egységekkel”, s – amint Gárdonyi definiálja – cezúrák határolják.⁸ A *periódust* – Kodály–Gárdonyi (ill. Schönberg, s föltehetően a középkorú Bartók) nyomán – a legkisebb befejezett egységnek tekintjük, mely jellemzően egy gyengébben záró, folytatást kívánó előtagból és egy erősebben záró, előzményt föltételező utótagból áll – azonban érdemes megjegyeznünk, hogy a két tag e viszonya és föltételezett szimmetriája számos esetben megtörhet.⁹ A *periódus* (mint szerkezeti építőelem) tartalma gyakran a téma (mint szemantikai építőelem).¹⁰ Szinonimákként használom a *sor-*, *strófa-*, illetve *népdalszerkezet* fogalmakat, s a

⁵ Fontosnak tartottam, hogy meghatározásaim a lehető legközelebb essenek a Bartók által is föltételezhetően alkalmazott kategóriákhoz, ahogyan azokat tanulóveit követően használhatta; ugyanakkor a mai szóhasználatról se térjenek el számottevő módon. Ehhez Kodály formatani terminológiáját is alapul vettem, amely részben Gárdonyi Zoltán 1949-es formatankönyvéből (*A zenei formák világa* [Budapest: Magyar Kórus]) rekonstruálható (vö. Dalos Anna, „Kodály Zoltán formatani terminológiájáról”, *Muzsika* 46/9 [2003 szeptember]: 31–38; a továbbiakban: *Dalos/Formatani*).

⁶ Vö. Gárdonyi/*A zenei formák világa*, 26, valamint Gárdonyi Zoltán, *Elemző formatan* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1963, a továbbiakban: Gárdonyi/*Elemző formatan*), 18.

⁷ Vö. Gárdonyi/*Elemző formatan*, 27.

⁸ Arnold Schönberg, *A zeneszerzés alapjai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 20; Gárdonyi/*A zenei formák világa*, 28.

⁹ Vö. Gárdonyi/*A zenei formák világa*, 33; Schönberg/*A zeneszerzés alapjai*, 37, 42, 46; valamint a középkorú Bartók – *A magyar népdal szerzője* – föltételezhető értelmezésével kapcsolatban lásd *BBI/5*, 27, 28. A fiatal Bartók – minden bizonnyal Bußler nyomán (Dalos/Formatani, 33) – még eltérően értelmezte mind a *periódus*-t, mind pedig a mondat fogalmát (Somfai László, „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai”, in *Zenatudományi dolgozatok 1979* [Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1979], 7–17, a továbbiakban: Somfai/*Formatani*).

¹⁰ Weiner és Schönberg elképzelése egyezik ezzel.

népdalok szerkezetét jelölöm velük, amelyben egy szövegsorra esik egy dallamsor.¹¹

A strófaformák meghatározása során természetesen nem dolgozhatunk abszolút kategóriákkal: számos példánk nonszensz népdalok szerkezeteit alkotják, mégis – sorbeli „szótagszámuk” vagy a sorok egybetartozása alapján – mint népdalstrófák valamelyest fölismerhetők. Némely példánkban rekonstruálni szükséges egy-egy odaképzelt, de valóságosan nem hangzó sort. Számos esetben bizonyára vitathatónak érezheti az Olvasó elemzéseimet (a népdalszerkezetekkel kapcsolatos analízis természete a tárgyból eredően szubjektív mozzanatokat is magában rejt, hiszen igen nehéz pontos definíciókkal jellemezni, milyen egy népdal, vagy hogy mennyire népdalszerű egy nem népzenei fogantatású téma); ugyanakkor a Bartók-analitikai szakirodalomban is olykor jelentős eltéréseket találunk a népdalszerkezetekkel kapcsolatban.

Periódusnál kisebb vagy nagyobb formai egységeket helyettesítő, népdalszerűen tagolt anyagok

A Bartók-tételekben nemcsak olyan strófába rendeződő tematikus anyagokat találunk, amelyek önálló dallamokat-témákat jelenítenek meg. Bartók olyan tematikus anyagokat is népdalszerkezetre emlékeztetve rendez négyes tagolásba, amelyek elemei nem tekinthetők szorosan összefüggő egységnek (például nem egyetlen téma alkotóelemei), vagy éppen fordítva: egy-egy rövid, a valódi népdalstrófák átlagos terjedelmét el nem érő dallamfrázist, témát gyakran apró népdalsorszerű motívumokra oszt fel. Föltételezésem szerint a szerkezeti tagolás ilyen arányai a zeneszerző népzenei modelleken alapuló ösztönös és talán – nem a szó negatív, hanem tisztán leíró értelmében – rutinszerű formáló képességét tükrözik. A periódus- vagy mondat-szerkezettől eltérő és gyakran népzenei hangvétellel is társuló, népdalstrófára emlékeztető négyes, ritkábban hármas tagolás három szinten jelentkezhet: egyes témákon belül, témák összeadódása révén vagy nagyobb terjedelmű formai egységek szerkezetét alkotva.

A rövid zenei témákon belüli tagolás egyik példájaként a 4. vonósnégyest idézhetjük. E mű első tételének melléktéma-területét lezáró dallamfrázis (41–43. ütem) egy háromsoros mini-dallamstrófára emlékeztet: három egymásra rímelő, megközelítően izoritmikus apró motívumra bontható (1. kottapélda). Az ötödik tétel triószerű középrészének kezdetén, a 156. ütem-

¹¹ Vö. *Bartók Béla írásai*, 5. kötet: Révész Dorrit, közr., „A magyar népdal” (Budapest: Editio Musica, 1990, a továbbiakban: *BBI/5*), 14 (11. láb.).

től ennek a három motívumra bontható dallamfrázisnak egy változata jelentkezik,¹² s a frázis itt is három rövid, 5–10 hangból álló sorból kialakuló strófaféleségre rendeződik (2. kottapélda).



1. KOTTAPÉLDA. A 4. vonósnégyes I. tételének melléktéma-területét lezáró téma (az I. tétel 41–43. üteme)



2. KOTTAPÉLDA. 4. vonósnégyes, V. tétel. A triószertű középrész témája, értelmezésében egy kezdődő dallamstrófa első sora (az V. tétel 156–163. üteme)

A témák összeadódását számos példával illusztrálhatjuk. A 4. vonósnégyes zárótételében a tétel első részének kirobbanó erejű, arabos karakterű témáját Bartók saját elemzése szerint a 15–18. ütem dallama adja.¹³ Ez a rövid, népdalsornyi témadallam négyszer hangzik el – variáltan – a 40. ütemig, s a hallgató percepciója szerint Bartók egy téma fölé rendelt dallamstrófát alakít ki. A tétel harmadik formarészában, a szabad visszatérésben Bartók már nem változtatlanul idézi vissza a fölérendelt négysoros dallamszerkezetet, hanem összesűríti annak dallamsorait. A kódat megelőzően a téma újra strófaféle szerkezetbe rendeződik, harmadik sorát követően – s abból kiindulva – azonban fölbomlik (320sköv. ütem). Egyetlen dallamfrázis (dallamsor) ismétléseiként összeadódva jelentkezik a tétel triószertű középrészének kezdetén kibontakozó másik strófaféleség is, s az egyes dallamfrázisok egymásra következésében a népzeneben jártas hallgató itt is önkéntlenül az A A⁵ kezdésű népdalstrófák szerkezetét érzékeli.

¹² Lásd BBI/I, 78.

¹³ Bartók elemzése: BBI/I, 68. A téma arabos karakterére–ihletésére Kárpáti János utal (*Bartók-analitika*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003 [a továbbiakban: Kárpáti/Bartók-analitika], 97).

Az ötödik *vonósnégyes* Scherzo tételében a népdalsorra emlékeztető, dallamfrázis terjedelmű kezdő motívum imitációi jól hallhatóan $A A^{3(5)} B A_{(var)}$ formájú strófafélét körvonalaznak a 3–10. ütemben (3. kottapélda). Ez a strófaféle egy teljes formarészt elfoglal.¹⁴



3. KOTTAPÉLDA. 5. *vonósnégyes*, III. tétel. A témafrázis imitációi népdal-szerkezetet adnak ki (a kottapéldában a tétel 3–10. üteme)

Strófára emlékeztető szerkezet alakulhat ki egy téma fejlesztéséből is. Az 1. *zongoraverseny* harmadik tételének mellékttémája (vagy, Somfai László értelmezésében, kontrasztttémája)¹⁵ számos alakváltozáson megy keresztül már az expozícióban: első megjelenésekor, a 6. próbajelnél (57. ütem) még a hallgató számára nehezen strukturálhatóan folyik tovább a dallammegszakításokat követően (a dallam először a 62. ütemben szakad meg). Másodszori, variált megjelenésekor (92. ütem, a 9. próbajelet követően öt ütemmel; itt két alkalommal jeleneik meg ugyanaz a dallamfrázis) és harmadszori, ugyancsak megváltoztatott elhangzásakor azonban (103. ütem, a 11. próbajel előtt 4 ütemmel) a hallgató már strófába rendeződve érzékelheti a témát 6, 5, 7 és 8 ütemet kitevő dallamsorokkal.

¹⁴ Bartók elemzésében az első formarész az 1–13. ütemig terjed (*BBI/1*, 78).

¹⁵ Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben”, in Somfai/Tizennyolc, 194–217 (a továbbiakban: Somfai/Statikai tervezés), 176.

Trba. 1
in D^o

Trbn. 1

mf *con sord*

Ob. 1,
Cor. ingl.

mf

Ob. 1,
[Cl. 1 in La]

f

p

4. KOTTAPÉLDA. Az *első zongoraverseny* III. tételében a kontraszttema egymást követő megjelenései strófászerű periódust alkotnak (92–117. ütem)

Meglepő, hogy itt a téma két egymást követő változata alkot strófaféle periódust. Véleményem szerint ez a részlet Bartók ösztönös formai érzékéről tanúskodik: a bonyolult, aszimmetrikus lüktetésű témákat és fejlesztő formarészeket tartalmazó tételbe a zenei folyamatból epizódyszerűen–strófászerű kiemelkedő, a tétel követését–megértését megkönnyítő szakaszt komponált. Hasonló önkéntelen törekvés nyilvánulhat meg a tétel melléktemájának (kontraszttemájának) további alakváltozásai során, amelyekről Somfai László egy rövid tanulmányában már részletes elemzést adott. A kidolgozási részben például hét alkalommal jelenik meg egy „láng hosszúhangokat” magába foglaló téma, amely valójában a kontraszttema egy változata.¹⁶ Ez a téma következetesen három formarészre–frázisra bontható, s ezzel a kidolgozási rész legstabilabb tematikus anyagát alkotja.

Jól érzékelhetően népdalszerkezetű anyag a *Hegedűverseny* variációs lassú tételének témája, amelynek két strófája hangzik el egymást követően. A hagyományos periódusos elemzés szerint azonban itt egy dallamstrófa nem két periódus terjedelműnek bizonyul, hanem a téma két strófája alkot egyetlen periódust (Bartók zeneakadémiai formatani szóhasználatával élve: „nagy periódus”).¹⁷ Az első, négy ütemnyi, de nem két, hanem négy frázisból (sorból) álló strófa ugyanis domináns fokú zárlattal végződik, a másó-

¹⁶ Somfai/Statikai tervezés.

¹⁷ Lásd Somfai/Formatani: A dallam itt közölt értelmezése Somfai László egy korábbi cikkében is megtalálható („Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében”, in *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981 [a továbbiakban: Somfai/Tizennyolc], 218–251).

dik, variált strofa pedig a tonikán – ez éppen a „nagy periódusra” jellemző fölosztás.¹⁸

A *Kontrasztok* Sebes tételének kódájában pedig (a 230. ütemben) az első rondótema olyan változata szólal meg a klarinéton, majd a hegedűn, amely az első témafrázist (a téma első, négyütemes, felütéses dallamsorát) jól hallhatóan négysorossá osztja az ütemhangsúlyok eltolása révén.

A strofikus szerkesztésmód néhány sajátos esetében teljes, nagyobb terjedelmű szerkezeti egységek népdalszerű tagolását fedezhetjük föl. Így a *Kontrasztok* második tétele, a Pihenő három formarészből tevődik össze, de itt már a teljes első formarész szerkezete a népdalokéra emlékeztet: négy hosszú dallamsor különíthető el benne.¹⁹ Igaz, hogy nem könnyű fölfedezni a strofafélét; a sorszerkezetet jellemző tagolás – vagyis négy megközelítően egyenlő terjedelmű frázis egymás mellé helyezése – határozottan jelentkezik itt is. Ehhez hasonló a *Szólószonáta* Melodia tételének első formai egységében fölfedezhető négyes tagolás.

Periódust helyettesítő strofás témák

A strofaszerűen tagolt, de nem periódus terjedelmű anyagok áttekintése után a hallgató által „valódinak”, legtipikusabbnak érzett strofákra: a népdalszerkezetű Bartók-témák vizsgálatára térünk át. A hagyományosan periódusnyi zenei anyagot helyettesítő strofák igen sok funkciót tölthetnek be az egyes tételeken belül: elhelyezkedhetnek triószőr részekben, alkothatják egy tétel fő-, mellék- vagy zárótémáját, de ritkábban kidolgozási területen is kialakulhatnak eredetileg nem sorszerkezetű anyagokból.

Tekintsük először a triószőr, zárt formarészeket alkotó strofákat! A *fából faragott királyfi* szövegének magvát rövid, kifejező motívumok, gesztusok alkotják, melyek a táncjáték szereplőinek jellemvonásait tükrözik. A táncjelentekben ezek a rövid motívumok szerveződnek stilizált egységekké, témákká, s e jelenetekben a zárt formarészeket alkotó népdalutánzatok jelentés hordozóivá válnak. A dallamstrofák egy-egy operaáriához hasonló szerepet kapnak: a cselekmény megáll, s a zene szerepe a lélekrajz lesz, belső állapot kifejezése. A királyfit jellemző népdalok a komolyság, a természetesség, a naiv tisztaság szimbólumaiként értelmezhetők, s ezzel – Balázs

¹⁸ Somfai László részletes tanulmányából („Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében”) pontosan követhetők a strofaszerkezet arányainak változásai a variációs tétel folyamán.

¹⁹ Ez Peter Petersen (*Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*, Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1971 [a továbbiakban: Petersen/*Tonalität*], 148) és Kárpáti János megfigyelése (*Bartók kamarazenéje*, Budapest: Zeneműkiadó, 1976 [a továbbiakban: Kárpáti/*Kamarazenéje*], 330).

Béla mondanivalóját követve – minden bizonnyal nemcsak a királyfi mese-figuráját, hanem a vele azonosuló *művész*: Bartók poétikai ideálját is közvetítik. (Később szólnunk még a népdalhang személyes jelentéséről Bartók életében.)

Ezzel szemben groteszk és félelmetes dallamot hallunk, amikor a királykisasszony táncra perdül a fabábbal (5 ütemmel a 88. próbajel után). Itt nem formálódik strófa, holott dramaturgiailag lehetséges volna, s az ideális táncpár: a királykisasszony és a királyfi esetében akár indokoltak is éreznők. Hasonlóképpen, a 106. próbajelnél, amikor a naiv s elbűvölt királykisasszony folytatja táncát a fabábbal, gyermekdalszerű dallam jelentkezik: szekundokból és kistercekből álló, egyszerű ritmusú, egy-egysoros dallamok ismétlődnek. A naiv–infantilis és az elhangolt–groteszk karakter keveredése jellemzi a 149. próbajelnél megjelenő dallamot is, mikor a királykisasszony újra táncra nógatja a fabábot. Ám egyik tánc sem tükrözheti a beteljesült boldogságot – talán ezért sem alakulhat ki népdalstrófa sem a groteszk hangvételű, elcsúsztatott kvintekből álló dallamfoszlányokból, sem pedig az egyszerű, gyermekded motívumokból.

A *kékszakállú herceg várában* a strófák megjelenítésére párbeszéddek és – még jellemzőbben – monológok teremtenek alkalmat. A dallamok strofikus kidolgozásának Balázs ősi magyar nyolcasai (nyolcszótagos sorokból épülő szövege) adnak kézenfekvő alapot.

Az opera a nevezetes páva-dallam rokonával indul, s a mesébe illően egységes, szándékosan stilizált világot itt talán éppen a teljes strófaszerkezet jeleníti meg, mellyel A *csodálatos mandarin* zilált nagyvárosi miliője állítható jól szembe – a pantomimban nem is szerepelnek teljes strófák.²⁰ Az opera részletes elemzése során világossá válik, hogy a strófafélébe rendeződő dallamok szövege hangulatfestő vagy helyzetleíró szerepű, olykor azonban érzelmi kitarulkozás, szenvedéllyel teli monológ épül föl belőlük. A strófák még dallami kontúrjukat és sorarányaikat megváltoztatva is jellemzően őrzik és kifejezik formájukat, s ezzel, tudatosan vagy sem, befejezettséget sugallnak, megjelenésükkor monologikus hangvételt teremtenek meg. A befejezett, zárt strófa, mintegy *emotikonként*, egy lelkiállapot intenzív

²⁰ A *csodálatos mandarin*ban viszonylag kevés a népzenei elem, s néhány dallamának föltételezhető népzenei mintáit nem a strofikus népdalok között kell keresnünk: A hajsza s az azt bevezető téma például, mely a 60. próbajel előtt 4 ütemmel kezdődik, számos tekintetben a román hangszeres népzene heterometrikus sorszerkezetű dallamaira emlékeztet. A hajszt bevezető téma véleményem szerint Bartók nagy román népzenei gyűjteményének 339. sorszáma, a Maros-Torda megyei Felsőrépán (Râpa-de-Sus) 1914-ben gyűjtött *învărtita bătrânilor*-táncdallamával jól rokonítható (lásd Béla Bartók, *Rumanian Folk Music, Volume One [Instrumental Melodies]*: Benjamin Suchoff, szerk., Hága: Martinus Nijhoff, 1967, 303).

kifejezését, megélését hozza az operában – éppen úgy, mint *A fából faragott királyfi*ban. Talán a teljességükben megjelenő népdalszerkezetű dallamok helyén szerepelhetnének a klasszikus opera áriái. A folyamatos dialógusban félbemaradt strófák pedig – olyan helyeken, ahol legalább a népdalszerkezet fele jelezheti azt, hogy itt egy teljes strófa várt megéneklésre – drámával fűtött párbeszédet kezdeményeznek, Judit és a Kékszakállú világainak összeütközését.

Számos olyan dallamstrófát találhatunk a hangszeres művekben, amelyről föltételezhetjük, hogy a szerző számára fontos zenén kívüli jelentést közvetít. Mondanivalóinak, jelentéseinek legmélyebb, s egyben legizgalmasabb rétegeit azonban Bartók szemérmesen elrejtí hallgatója elől, s ezeket sokszor csak az ötletes és a Bartók-oeuvre-öt jól ismerő elemző képes megfejteni.

A *Concerto* honvagy-dallamáról másutt kimutattam, hogy a román kolindadallamokra jellemző változó metrumképleteket fölhasználva egyszerű idéz és transzformál át tradicionális román és irredentaként értelmezett magyar muzsikát.²¹ Persze a korabeli hallgató nem lehetett teljesen tisztában e különös rejtett üzenettel, és 1943-ban nem is lett volna – politikai értelemben – diplomatikus és félreérthetetlen tett Bartók részéről, hogy a honvagy-dallam föltételezhető narratívumát, melyet talán csak önmagának fogalmazott meg, nyilvánossá tegye. A Párok játékanak triódallamáról is föltételezhető, hogy beszédes jelentést hordoz – 1943-ban, a világháború válságos esztendejében a híres Bach-korálra utal: „Jöjj, népek megváltója...” („Nun komm, der Heiden Heiland...”)²² Sajátos zenén kívüli jelentésekről számoltam be korábban a strófadallam zenei anyaga, illetve a strófába rendeződő anyag visszatérései kapcsán a *Tánc-szvit* ritornelldallama kapcsán is,²³ a strofikus *Hegedűverseny*-főtéma visszatérésének egy lehetséges narratív értelmezését pedig nemrég Somfai László világította meg.²⁴

²¹ Stachó László, „Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország? Bartók különös honvágya”. *Muzsika* 49/5 (2006. május): 36–40 (a továbbiakban: Stachó/Bartók különös honvágya), valamint bővebb változatát lásd: Stachó László, „Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország? – Bartók különös honvágya” [bővített változat], in Tandí Lajos (szerk.): *A szülőföld kötelez. Bartók Béla és Szeged, Szeged: Bába Kiadó, 2006, 113–122.*

²² Bárdos Lajos, *Bartók-dallamok és a népzene* (Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977, a továbbiakban: Bárdos/Bartók-dallamok), 113, Yves Lenoir, *Folklore et transcendance dans l'oeuvre américaine de Béla Bartók (1940–1945)* (Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1986, a továbbiakban: Lenoir/Folklore et transcendance), 356–359.

²³ Stachó/Bartók különös honvágya.

²⁴ Somfai László, „Invention, Form, Narrative in Béla Bartók's Music”, *Studia Musicologica* 44/3–4 (2003): 291–303 (a továbbiakban: Somfai/Invention).

Külön kell szólnunk Bartók jellegzetes népdalszerkezetű dallamtípusáról, az éjszaka zenéinek monológjairól, „magány-dallamairól”. Prototípusuk *Az éjszaka zenéje* c. zongoradarabban lelhető meg, testvérei a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* (a továbbiakban: 2-zongorás *Szonáta*) és a *Zene* lassú tételében kapnak helyet, de fölfedezhetünk egy-egy távoli rokont a 2. *zongoraverseny* lassú tételében (a zongora monológja a vonósok kvintakkord-koráljával szemben) vagy a *Szólószonáta* Melodia tételében is. Ezek a dallamok jó néhány közös jellemvonással rendelkeznek: jellemző hangszerük a zongora – melynek szerepét a *Zenében* a cseleszta, majd a vonósok veszik át –, négy sorból állnak, két oktáv párhuzamában szólnak, s egyedül ezek a strófába rendeződő Bartók-dallamok térnek vissza teljesen változatlanul az egyes tételek során. Pontosabban maga a dallam szinte mindig változatlanul tér vissza, azonban utoljára már más jelentést hordoz, mint első megjelenésekor: a visszatérő dallamba belevegyülnek az éjszaka emlékfoszlányai. A visszatérő melódia olyan kíséretet kap, amely a két megszólalás közé ékelődő éjszaka-zene elemeit: titokzatos, suhanó árnyait jeleníti meg. A magány-dallamok a legjellegzetesebb bartóki kinyilatkoztatások közé tartoznak; ezeket mindig én-referenciájú melódiáknak érezzük, s ezért talán *A fából faragott királyfi* régi stílusú Bartók-népdalainak kései rokonai között tarthatjuk számon.

A zárt strófáknak természetesen lényegesen egyszerűbb, pusztán zenei indíttatású – vagyis zenén kívüli jelentést nem föltétlenül hordozó – szerepet is tulajdoníthatunk. Az *ötödik vonósnégyes* Scherzójának triója zárt, négysoros dallamstrófát rejt a 9–16. ütemben, s ennek a tonális, parasztdalra (az egyenletes negyed-lüktetésű dudanótára) emlékeztető dallamnak ideális hely jut a scherzotétel statikus triórészében. Ehhez hasonló módon tartalmaz a *hatodik kvartett* Burletta tételének triója két, egymás mellé helyezett strófa-félét-strófakezdeményt, amelyek stabil, zárt szerkezetű kontrasztanyagaként szilárdságot teremtenek a rövid motívumokból, gesztusokból fölépülő burleszktétel belsejében. Máskor rondóforma epizódjait alkotják a strofikus témák, mint a *Szólószonáta* Presto tételében, vagy a *Zene* zárótételében. A rondónak és a szonátarondónak azonban nemcsak az epizódjai mutatnak sorszerkezetet; a rondótéma is gyakran lehet strófaféle, mint például a *Kontrasztok*, a *Zene* vagy a 2-zongorás *Szonáta* zárótételeiben.

A szonátaformájú tételekben a strófaszerkezetű Bartók-témák többféle szerkezeti funkciót láthatnak el. Az 1. táblázatban a klasszikus periódust (vagy annál nagyobb formarészt) helyettesítő teljes strófaszerkezetű témákat tekintem át néhány szonátaformájú Bartók-tételben.

	<i>Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre I. (tétel)</i>	<i>Szólószonáta I (Tempo di ciaccona)</i>	<i>2. zongoraverseny I (és III)</i>	<i>Hegedűverseny I (és III)</i>	<i>Concerto I (Introduzione)</i>	<i>Zene II</i>
Főtéma (Ft)	strofikus	strofikus	strofikus	strofikus	Ft1 strofikus, Ft2 strofikus, Ft3 nem strofikus	strofikus
Mellék-téma (Mt) / Kont-rasztéma	strofikus	strofikus	nem strofikus	nem strofikus	strofikus	nem strofikus
Zárótéma	nem strofikus	nincs	nem strofikus	nem strofikus	nincs	nem strofikus
Kidolgozás	csak Ft1 és Ft2 kap szerepet; a Ft1-nak csak sorait dolgozza ki Bartók	Ft1 anyagából kizárólag	Ft kezd, többi anyag (nem sorrendben) követi		csak Ft1 elemei	Ft szűkített-kromatizált változata, sorszerkezeti megcsonkul (310sköv. ü.)
Visszatérés	csak Ft karaktere; a tétel végén is csak csonka strófával; Mt: dallami és ritmikai variáns, de teljes strófa	Ft csak utalásszerűen; Mt csak utalásszerűen	Ft részlegesen (2 strófasor a 4-ből)	Ft két részletben	Mt két utolsó dallamsorának változata – Ft2 jelzészerűen – Ft1 jelzésszerűen	Ft soronként meg rövidített, sűrített, ütemváltó variánsa teljes strófával

1. TÁBLÁZAT. Teljes népdalszerkezetű Bartók-témák szonátaformájú tételekben.

Magyarázat: ha a főtémánál (melléktémánál stb.) nem jelölöm, hogy a strofikus téma a témacsoport melyik témája, akkor a témacsoport első témájára utalok. Egyébként Ft1 stb. = a főtémacsoport első stb. témája

Az előfordulások túlnyomó többségében a strofikus anyag a szonátaformájú tétel főtémája (kezdő témája; a főtémacsoport első témája), mely egyben népi karaktert is hordoz. Ezekkel gyakran társul strofikus melléktéma. Olyan Bartók-tételek azonban nincsenek, amelyekben teljes, nem csonka strófát alkotna a melléktéma, de a főtéma nem strofikus anyag. Ugyanakkor teljes főtémastrófa mellett nem találunk strofikus zárótémát.

Különös, hogy a vonósnégyesek szonátaformájú tételeinek expozíciójában nem lelhető föl teljes strófát kitevő téma. Ilyen témákat csak a versenyművekben, a zenekari művekben és a késői alkotókorszak néhány kamaraművében hallhatunk. Természetesen nem volna bölcs ilyen kis mintából általános, törvényszerű következtetéseket levonni, azonban érdemes megfontolnunk azt a feltételezést, hogy Bartók kifejezetten népi hangvételű, teljes strófát kitevő anyagokat azért nem alkalmazott a vonósnégyesek szonátaformájú tételeiben – melyek legtöbbször nyitótételek –, mert a kvartett nemes hagyományú, s mindenekelőtt személyes műfaja a zenekari vagy a színpadi művekhez képest nehezebben tűrte volna a közösségi hangot nyíltan fölállaló témák szerepeltetését. A *negyedik kvartett* zárótételéhez hasonló barbár–népies hang is annyira sajátosan bartóki; elsősorban személyes–introvertált karakter. Az általam áttekintett szonátaformájú tételek főtémáinak azonban majdnem mindegyike – talán a 2-zongorás *Szonáta* nyitótételének barbár–energikus hangvételű kezdőtémája kivételével – jellegzetesen extrovertált, a személyiségből kifelé, a közösség felé irányuló hangot képvisel.

A strófák visszatérése

Mi történik a strófaszerkezetű témákkal a tételek során? Az 1. táblázatból is jól látható, hogy a strofikus főtémák sohasem térnek vissza változatlanul; a dallam változatlan reпріze egyedül az éjszaka zenéiben elmondott magány-dallamok jellemzője. A variált visszatérés elve még a rondóformában vagy a dalformában (A B A típusú formákban) is megállja a helyét, s a rondó-, dal- vagy hídfőformájú tételekben ritkán tér vissza a téma népdalszerkezete (kivételt képeznek ez alól az éjszaka zenéi a 2-zongorás *Szonáta* II. tételében és a *Zene* III. tételében, a *Concerto* II. [a párok témái], III., IV. tétele, valamint a *Zene* IV. tétele). Sokszor jelzésszerűen vagy csonkán tér vissza a strófa – például a *Kontrasztok* II., III. tételében –, úgy, mint a szonátaformákban.

A szonátaformájú tételek főtémáinak teljes strófaszerkezete sem tér vissza soha, s ez alól a *Zene* II. tétele az egyetlen kivétel, amelynek reпріzében a főtéma soronként megrövidített–összesűrítt, ütemváltó variánsa jelentke-

zik, némi rondójelleget kölcsönözve a tételnek.²⁵ A főtéma legtöbb esetben csak jelzésszerűen tér vissza. A 2-zongorás *Szonáta* első és utolsó, szonáta-rondó formájú tételében vagy a *Kontrasztok* első tételének reprízében Bartók csak a főtéma hangulatát: hangszínét, dinamikáját, esetleg témafejét jeleníti meg. A 2-zongorás *Szonáta* első tételének reprízében többször visszatér a főtéma: a repríz kezdetén csak jelzésszerűen, később teljesebb, ám még mindig csak csonka strófában; a 2. *zongoraverseny* nyitótételében csak két strófasornyi anyag hangzik el újra; a *Hegedűverseny* I. tétele pedig különleges eset: itt tulajdonképpen a teljes főtéma-strófa visszatér, csak éppen két részletben.²⁶

A melléktémák visszatérése a főtémakéhoz hasonlít. Bartók általam vizsgált, szonátaformában komponált tételei közül a strófaszerkezetű melléktéma csak a 2-zongorás *Szonáta* nyitótételében tér vissza teljes sorszerkezettel, bár a reprízben természetesen itt is csak dallami és ritmikai variánst hallhatunk. A többi esetben a melléktéma is csak részlegesen vagy utalásszerűen tér vissza. Így a 2. *zongoraverseny* nyitótételében a melléktéma négy strófasorából csak kettő tér vissza, a *Concerto* *Introduzione* tételében pedig a négysoros melléktéma két utolsó dallamsorának variánsa jelentkezik a reprízben. Ugyanebben a tételben megfigyelhetjük, hogy ha a főtéma-csoport első témáján kívül a további témák is strofikusak, azok is csak jelzésszerűen jelentkeznek a reprízben. Az 1. *zongoraverseny* nyitótételének kontrasztterénjét pedig (a 12. próbajel után 5 ütemmel), mely az expozícióban kifejtett, zárt anyagként jelentkezik, a reprízben tömörebb, összesűrített formában találjuk.

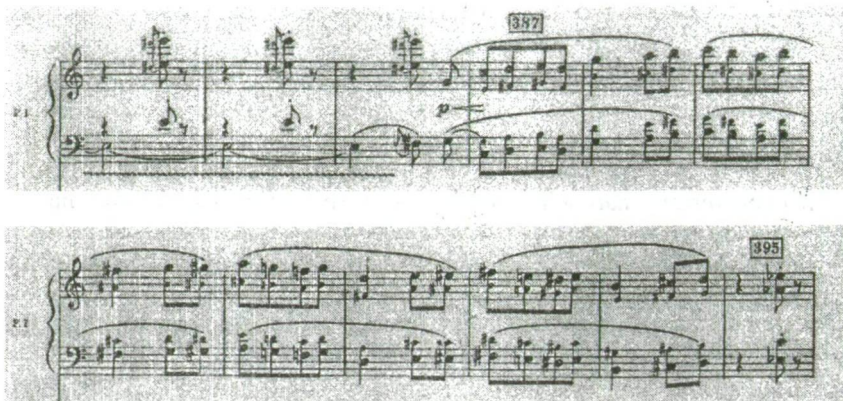
A 2-zongorás *Szonáta* zárótételében, mely „a rondó és a szonátaforma kombinációja”,²⁷ sajátos repríztechnikával találkozunk: a strófaszerkezetű főtéma világosabban, tömörebben, izoritmikus formában tér vissza a kódában (a 387. ütemtől). Véleményem szerint ez a repríztechnika hasonlóan tekinthető ahhoz a romantikus „leleplező technikához”, amelyről a korai *Zongoraötös* kapcsán Bónis Ferenc számolt be.²⁸

²⁵ A főtéma csonka strófában is megjelenik a visszatérésben a kóda előtt, a 490. ütemben.

²⁶ A *Hegedűverseny*-főtémáról lásd: Somfai/Invention.

²⁷ *BBI/I*, 81.

²⁸ Bónis Ferenc, „Bartók és a verbunkos. Kiindulás – kitagadás – kibékülés”, in Bónis Ferenc, *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest: Püski, 1992), 19–31 (a továbbiakban: Bónis/Verbunkos, 23–25).



5. KOTTAPÉLDA. A Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre III. tételének strofikus főtémája a kódában izoritmikus megfogalmazást nyer (a kottapéldában a tétel 384–395. üteme)

A 2. zongoraverseny nyitótételében már első megjelenésekor világosan észlelhető a főtéma négyes tagolású strófaszerkezete. A téma dallama számos tekintetben hűen tükrözi az új magyar népdalstílus jegyeit (például első két sorának kadenciája 1 és 5). A dallam harmadik sorába azonban beékelődik egy moduláló, kidolgozásszerű csatolmány, az ezt követő negyedik sor pedig csak szinte jelzésszerűen jelentkezik, bár világosan kivehető.²⁹ Somfai László elemzése e téma kapcsán mutatott rá, hogy a strofikus témák miért csak fragmentumaikban térhetnek vissza az egyes tételekben (ez a megállapítás szinte valamennyi saját témából alkotott strófaszerkezetet tartalmazó tételre érvényes): ez a főtéma „[h]atalmas kupolás ívével annyira statikus zenei anyag, hogy ugyanígy mégegyszer nem mondható el. Valahányszor újra felbukkan, csak fragmentum lesz, vagy egy-egy dallamsorából képzett terasz-láncolat; kupolás ívét végig megfordító (»behorpadó« rajzolatú) inverziója merő formalizmus volna. Tulajdonképpen ezzel a statikus főtéma-építménnyel nyomban el is kezdődik a szonátaforma-koncepció lebontása.”³⁰

²⁹ Petersen/*Tonalitât*, 151–153; Somfai/*Statikai tervezés*, 176.

³⁰ A téma első (A) sorát a 3–4. ütem, második, kvintváltó (A⁵) sorát a 8–9. ütem, bővült, kidolgozás-jellegű harmadik (B) sorát a 13–14. ütem (ezt a sor bővülése, továbbfejlesztése követi), visszatérő motívikájú és záróhangú, megrövidült negyedik sorát (A) pedig a 24. ütem tartalmazza.

A tétel során már nem jelenik meg többé a főtéma új magyar népdal stílusát idéző strófaszerkezete. A téma első sora újra jelentkezik az expozíció zárásaként; itt a dallamsort a zongora és a fúvósok szólamai felváltva torlasztják, emelkedő kvintteraszokat alkotva, majd a főtéma kontraszsubjektuma veszi át a főszerepet. A kidolgozási részben (a 119. ütemtől) már az egyes dallamsorok sem ismerhetők fel, a reprízben pedig csak a két első sor anyaga tér vissza tükörfordításban, kilenc ütemnyi szünettel elválasztva. A zongoraverseny harmadik tételében – amely, amint már Bartók rámutatott saját elemzésében, „valójában az I. tétel szabad variációja”³¹ – az első tétel főtémájának triolás variánsa pontosan tükrözi az eredeti téma szerkezetét: dallamvonala és kadenciái megegyeznek, s a harmadik sort követő kidolgozásszerű szakasz szerkezete is majdnem hangról hangra megfeleltethető első tételbeli variánsának. Figyelemre méltó azonban, hogy a zárótételben már semmilyen formában – még inverz változatban vagy csonkán – sem tér vissza ez a téma.

A strófa lebontása

A népdalszerkezet lebontása nem csupán a strófából való továbbvezetés jellemző módja, hanem a feszültség megteremtésének is jellegzetesen bartóki eszköze. A strófák fölbomlasztása révén Bartók dinamikus, feszült, megállíthatatlan előrehaladást teremt meg. A zongoraversenyek és a vonósnyegyesek kiváló példákkal szolgálhatnak arra, hányféle módon komponálható meg a strófa felbomlasztása, és miként teremthető meg a klasszikus periódusnál zártabb népdalszerkezet szétforgácsolása révén a Bartók-tételekre jellemző feszültség. Amikor ugyanis hagyományos szerkezetben – például szonátaformában – jelenik meg népdalszerkezet vagy annak torzója, Bartók a dinamikus előrehaladást, feszültséget gyakran azzal teremti meg, hogy befejezetlenül hagyja a strófákat. A harmadik, negyedik dallamsort már a strófa első megjelenésekor továbbbszövi, sőt, olykor – mint az *első* és a *második zongoraverseny* fináléinak kezdetén – újabb témákat, s ezzel együtt újabb strófaszerű alakzatokat ékel be az új témák javára félbehagyott, kidolgozni indított népdalszerkezetű anyagba. Bartók a világosan észlelhető, kihallható strófákat már első kimondásukkor fölbomlasztja. Tekintsük az alábbi három példát!

Az *I. zongoraverseny* nyitótételének kidolgozási részében az expozíció 22. ütemében megismert mottószerű dallamfrázisnak egy strofikussá bővült változata hallható a 201. ütemtől. A dallamsorokat zongoraskálák kötik össze.

³¹ BBI/I, 69.

sze. A négysorosnak induló strófa nem fejeződik be; már a második sort követően elburjánzik a zongoraskálából álló összekötő anyag, késleltetve a népdalféleség harmadik dallamsorát, amely utóbb ugyan megjelenik, de ekkorra már szétbomlott a hosszú strófaszerkezet, s a harmadik sort már nem követheti az elvárt negyedik. A harmadik sor dallama fölbomlik, s egy újabb témává lényegül át a 234. ütemben.

Az 1. zongoraverseny szonátaformájú harmadik tételének szerkezeti egységeit a főtema markáns doboló ritmusa jelöli ki az expozíció, a kidolgozási rész és a visszatérés kezdetén. Az első téma (a főtemacsoport első témája) kezdeti megjelenésekor három szerkezeti egységre bomlik. Két A és A⁵-tel jelölhető dallamsora egy ütemnyi betoldás (a tétel 25. üteme) híján világosan kivehető, a harmadik azonban már bővül: megkezdí ön maga kidolgozását. Arányai azt mutatják, hogy a téma két, megközelítőben egyenlő hosszú részre osztható; az első részt az első két sor, a második részt a harmadik szerkezeti egység, a megnyúlt harmadik (vagy: összevont harmadik és negyedik) strófasor alkotja. A kidolgozás kezdetén ez a téma természetesen nem változtatlanul tér vissza; megjelenése inkább csak jelzésszerű. Az első két strófasort itt az üstdob jelzőritmusai helyettesítik (csak a két dallamsor kezdő ritmusát játsszák: az első sor kezdetét G hangon, a másodikét c-n). A strófaszerkezet is csak jelzésszerűen tér vissza a repríz elején, a 36. próbajelnél, s itt a szerző, leleményesen, az eredetileg az első dallamsornál kvinttel magasabb második sort egyértelműen az első sor imitációjaként mutatja be egy immár polifon szövet imitáló szólamában. A népdalstrófára emlékeztető módon induló téma így hagyományos témafrázissá szelídül a visszatérésben.³²

A 2. zongoraverseny III. tételét – mely az első tétel szabad variációja – nem a nyitótétel főtemájának triolás változata kezdi, hanem egy szintén népdalszerű szerkezetet hordozó új gondolat (7–42. ütem). Ez három világosan kivehető frázisból – sorból áll, melyek bár nem izometrikusak, egymás variánsainak tekinthetők: közel egyenlő hosszúak és hasonló felépítésűek (9, 11, 11 ütemesek).³³ Két következő, variált megjelenésekor (78., 211. ütem)

³² Ez éppen ellentétes kompozíciós technika néhány későbbi Bartók-tételben alkalmazotthoz képest. A két zongorára és ütőhangszerekre írt *Szonáta* III. tételének reprízében, valamint a *Kontrasztok* III. tételének kódját megelőzően a tételek első, népdalszerkezetű témáinak olyan változata szólal meg, amelynek szerkezeti tagolása tömörebb és világosabb, mint a témák első megjelenésekor. A 2-zongorás *Szonáta* és a *Kontrasztok* e témái témák csak itt térnek vissza először nem csonka négysoros formában. A tömörebb formában történő visszatérés persze az 1. zongoraverseny imént jellemzett témájára is érvényes a visszatérésben.

³³ Kérdéses, hogy valóban sorszerkezetű-e ez a téma. Bartók saját elemzésében (*BBI*/I, 69) kottapéldában közli ezt az új témát, s „keret-témaként” jellemzi. Bartók kottapéldája csak az elemzésben sorszerkezetű témának tekintett anyag első sorát közli. Azonban akár egy

már nem érzékelhető a téma sorszerkezete. A háromsoros téma dramaturgiai funkciója a tétel kezdetén a főtémára való fölvezetés – a főtéma az elvárt negyedik dallamsor helyébe lép.

A négysoros népdalszerkezet lebontásának jellemző technikája tehát a strófa megismétlésekor (vagy ritkábban már első elhangzásakor) a harmadik (vagy ritkábban a negyedik) dallamsor bővítése, továbbfejlesztése, s ezáltal a strófa megnyitása. A harmadik strófásor bővítésének technikája nem idegen a népdalok megformálásától. A magyar népdalról írott monográfiájában Bartók kifejtette, hogy a heterometrikus népdaloknál leggyakrabban a harmadik sor tér el szótagszámban a többitől.³⁴ Bartha Dénes a négysoros népdalokat és egyházi énekeket jellemezve arra a következtetésre jutott, hogy a harmadik sor gyakran fragmentálódik („motivikus *accelerando*”).³⁵ Gárdonyi Zoltán pedig úgy fogalmaz az *Elemző formatan* 1979-es kiadásában: „[a] négysoros dallamstrófa harmadik sorának eltérő (deviál) anyaga és terjedelme olyan mozzanat, amilyen mind a népi eredetű, mind a klasszikus műzenei alkotások szerkezetében is előfordul”.³⁶

A strófa továbbszövéseinek technikái

Bár a harmadik dallamsor fölbontása, továbbszövése az egyik leghatékonyabb feszültségkeltő és továbbvezetést biztosító stratégia, Bartók leggyakrabban nem ezt alkalmazza a strófa folytatására.

A strófászerkezetű anyagból gyakorta újabb témaperiódus vagy motívum alakul ki, általában a strófa utolsó sorának motívumaiból kiindulva. Erre is jó példa az *1. zongoraverseny* nyitótételének kidolgozási részében kialakuló strófa folytatása (a 201. ütemtől), de Bartók ilyen továbbvezetési technikát alkalmaz a 2-zongorás *Szonáta* I. tételének melléktémáját követően is; az itt kialakuló újabb téma az expozíció zárótémájává válik.

Az új téma vagy tematikus átvezető szakasz néha azonnal, motivikus át-hidalás nélkül követi a népdalszerkezetű témát. Az *Hegedűverseny* I. tételében a főtémához azonnal csatlakozik a melléktéma-csoporthoz vivő tematikus átvezető szakasz (a 22. ütemben, ahol a főtéma záróhangja az átvezető anyag kezdőhangja), s a *Zene* II. tételében is így követi a főtémát a mellékté-

témának, akár egy téma három megjelenésének halljuk ezt a dallamot, a közép-európai népzeneben jártas hallgató számára meglehetősen egyértelműen népdalsorokként tűnnek fel a 7. és a 42. ütem közé eső területet kitöltő témaanyag frázisai.

³⁴ *BBI/5*, 50.

³⁵ Bartha Dénes, „Liedform-Probleme”, in *Festschrift Jens Peter Larsen* (København: Wilhelm Hansen Musik-Forlag, 1972, a továbbiakban: Bartha/*Liedform-Probleme*), 321.

³⁶ Gárdonyi/*Elemző formatan* (1972-es kiadás), 20.

mához átvezető tematikus–motívikus terület a 19. ütemben. Ezekben az esetekben a két, egymást követő anyagból csak az első hordoz strófászerkezetet.

Máskor Bartók az utolsó dallamsor(ok) motívumait szövi tovább. Így folytatja a 3. *zongoraverseny* zárótételének főtémáját, a *Zene* II. tételének kidolgozásában kialakuló csattogó strófát (199–242. ütem) vagy a *Zene* IV. tételében a Bartók saját elemzésében „A” formarészként jelölt rondótémát.³⁷ Gyakori, hogy Bartók a strófászerkezetű téma egyik jellemző ritmusképletét variálja tovább; jó példája ennek a 2-zongorás *Szonáta* III. tételének főtémáját követő továbbvezetés. Olykor a strofikus anyag kísérete kel önálló életre, mint a *Kontrasztok* Sebes tételének triórészében, a bolgáros ritmusú témát követően, vagy a *Concerto* nyitótételének bevezetésében, a sirató hangulatát idéző dallam után.

Arra is találunk példát – ritkábban –, hogy a strófa befejeztével a zenei folyamat hirtelen megszakad, és egy cezúrát követően új formarész indul. Így követi a *Kontrasztok* III. tételében a trióyszerű középrészt a rondótéma visszatérése a 169. ütemben, a triórész hangfürtökkel kísért, népdalszerkezetű záródallama után.

Az ötödik kvartettben a Scherzo tétel triójának idézetszerűen zárt, teljes dallamstrófája (9–16. ütem) vitathatatlanul parasztdalt mintáz, s e tonális, zárt dallamot a cselló úgy ismétli meg, hogy annak eredetileg tonálisan stabil, tiszta kontúrait elmossa (17sköv. ütem). Itt a dallam e sajátos eszközzel válik továbbfejlesztésre éretté.

A hatodik vonósnégyes tételeiben több strófakezdeményt is találhatunk. Az első tétel expozíciójában a tétel tematikus magvát hordozó dallam kezdetben, a 18–23. ütemben *più mosso*, *pesante* karakterrel, szünetekkel megszakítva jelentkezik, majd a 22. ütemtől gyors, *vivace* karakterrel, 6/8-ban fut. Utóbbi, stabil megjelenésében ezt a dallamot egy népdalstrófa kezdő soraként is értelmezhetnénk. A dallamot változatai követik, majd a 36. ütemben megkezdődik motívumainak kidolgozása. A kidolgozási folyamat során egyre kisebb és hangterjedelmüket tekintve szűkebb motívumok emlékeztetnek csak az eredeti dallamra, amely négyhangos kromatikus motívumok ismétléséből kialakuló halk zsongásba szublimálódik (47sköv. ütem). Az 53. ütemben azonban hirtelen egy forte karakterű formarész szilárdítja meg a zenei folyamatot: újra teljes dallamsor jelentkezik az első hegedűn. Ezt a többi hangszer imitációja követi, s hamarosan kezdetét veszi egy újabb dinamikus formarész (újabb kidolgozás), melyet az ismét szét-szabdalt dallam motívumfoszlányainak ismételtgetése alakít halk háttérre.

³⁷ BBI/I, 80.

Ebből a háttérből indul ki a tétel melléktémája, amelynek jelentőségét, színlárdtságát karaktere és szerkezete teremti meg: hangvétele jól fölismerhetően népzenei (elsősorban a máramarosi román népzeneit idéző ritmusa miatt),³⁸ stabil tonalitást sugall (c-tonalitás, melyet a záró dallamhang s a kíséret is megerősít), és szerkezete két népdalsorra emlékeztet.

A strófa alakváltásai

Kövessük végig a 6. *vonósnégyes* kezdő dallamának útját! A kvartett tételeit azonos dallam vezeti be, melyre ritornellként hivatkoznak a Bartók-analitikai irodalomban.³⁹ Ez az egyszólamú dallam sajátos példája a népzene feloldódásának Bartók művészetében: a melodikájában a magyar népi zenétől távol álló kromatikus téma négy soros szerkezete és egyszólamú elgondolása a népzene, a népi formaalkotás hatását – s egyben bizonyítékát – rejt. De népzenei hatást tükrözhet a variativitás elve is: a ritornell valamennyi megjelenésekor átalakuláson megy keresztül, és egyre szerveesebben kapcsolódik az egyes tételekhez; dallama a záró, negyedik tételben már nem bevezető és megelőlegező szerepű, hanem maga adja a tétel magvát. A strófaszerkezetű ritornelldallam a tételek előrehaladása során ellenpont-szólamokkal gazdagodik – a zenei anyag két-, háromszólamúvá válik –, végül a negyedik tételben három szólammal keretezve a tétel fő anyagává lép elő. A negyedik tételben a dallam karaktere is megváltozik: az eddig más és más (az első és harmadik tételben semleges, a második tételben *espressivo*) karaktert hordozó dallam itt, expresszivitásának csúcspontját követően *senza colore* karakterűvé változik át a gordonka szólamában, tükörfordításban.

A moduláció ötletes eszközévé válhat a strófa variált megismétlése. E tekintetben különleges eset a *Hegedűverseny* zárótételének főtémája: a téma második strófája kvinttel magasabban kezd az elsőhöz képest, s ezzel megerősíti a két strófa elhangzása közötti zenekari közjáték modulációját. Ugyanakkor ez a második strófa párhuzamba állítható a nyitótétel verbunkos-főtémájának kvintváltó második sorával – mintha a harmadik tételt kezdő két strófa nagyobb léptékbe: egy kezdődő, A A⁵ körvonalú fölrendelt strófába rendeződne, amelynek itt az első két sorát halljuk. Az A A⁵ kezdetű, befejezetlenül maradó nagy strófa két első sora – mely valójában a főtéma két teljes, egymást követő strófája – itt a hangnemi moduláció szerepét tölti be.

³⁸ A ritmussal kapcsolatban Kárpáti/Kamarazeneje állapítja meg a román népzenei rokonságot, lásd 259.

³⁹ Lásd Kárpáti/Kamarazeneje, 251.

Kivételes narratív formát fedezhetünk fel a 2. *hegedű-zongora szonátá*-ban, amelyet – a *Zene* mellett – a monotematikus szerkesztés és a variativitás-elv *par excellence* példájának tekinthetjük. A *hora lungă*-k improvizatív hangvételét idéző főtéma nem csupán egy szonátaforma körvonalait mutató szerkezetbe illeszkedik bele, hanem rondótémára emlékeztetve jelentkezik a két tétel szerkezeti csomópontjaiban. Három hangsúlyos megszólalása során azonban sajátos fejlődési folyamaton megy keresztül a téma. Első megszólalása a 2-zongorás *Szonáta* kezdetén még kötetlenül improvizatív, második teljes megjelenése a kezdő tétel visszatérésében azonban már kifejtettebb (16. próbajel), s a zenei tagolás nyomait is megfigyelhetjük rajta: nemcsak a téma 3. ütemében szereplő *fermata*, s az azt követően újrainduló dallam, hanem a 18. próbajelnél jelentkező ismétlés révén is. Itt a *hora lungă*-dallam kezdő motívumai kvarttal magasabban térnek vissza, a téma eredeti magasságában–hangnemében. A tétel mellék- és zárótémája már nem jelentkezik a reprízben. A *hora lungă*-témát – egy motószerű visszaidézés kivételével a 34. próbajelnél – csak a II. tétel zárásakor, a darab befejező partitúraoldalán halljuk viszont. A kezdetben formailag artikulálatlan, halkán tapogatózó, szabadon csapongó, majd visszatérési szerkezetbe illeszkedő melódia a 2-zongorás *Szonáta* keretét megteremtő utolsó megjelenésekor (56. próbajel) immár énekszerűvé válik, strófába rendeződni látszik, és *fortissimo* szól, elemi erőt sugároz a zongora tritonusz- és kvinttámasztéka fölött. Somfai László az 1920-as években keletkezett hangszeres Bartók-kompozíciók formai kérdéseinek tárgyalása során kifejtette, hogy a 2. *hegedű-zongora szonáta hora lungă*-dallamának imént leírt alakváltozásai a dallamtörténet sok ezer éves fejlődésének állomásait modellezik a rögtönzésszerű ősi formáktól kiindulva, s a strófába rendeződő melódiáig eljutva.⁴⁰

A Bartók-strófák dallamstílusa

Bartók népdalszerkezetű dallamainak stílusa jellegzetesen heterogén, s igen kevés olyan Bartók-témát találunk, amelyik annyira hűen követi a népi dallam generatív szabályait, hogy akár valódi népdal is lehetne. Hiába írja Bartók a *Tánc-szvit* ritornelljéről, hogy „annyira hű utánzata bizonyosfajta magyar népi dallamoknak, hogy a származás kérdésében még a legjáratasabb zenefolkloristát is tévedésbe ejthetné”,⁴¹ az valójában jó néhány népdalsze-

⁴⁰ „Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban” (Somfai/Tizennyolc, 265–269).

⁴¹ *BBI/I*, 249.

rűtlen fordulatot is tartalmaz (például a második dallamsor második ütemében lévő tizenhatodos dallamfiguráció inkább jellegzetesen hangszeres, sőt, műzenei fordulatot juttat eszünkbe, még ha megjelenése nem is volna lehetetlen egy énekelt népdalban).

A strófyszerkezetű Bartók-dallamok túlnyomó többsége ezért leginkább a C osztályú népdalokhoz áll közel, s kevésbé jellemzők a „tisztá” stílusokra utaló dallamok.⁴² A régi népdalstílushoz áll közel a *Hegedűverseny* III. tételének főtémája – amely valójában a nyitótétel verbunkos stílust idéző főtémájának változata –, valamennyi magány-dallam (így a 2-zongorás *Szonáta*, a *Zene* vagy a 2. *zongoraverseny* lassú tételében található dallamok), az operát bevezető ötfokú dallam, a *Tánc-szvit* ritornellje (melynek sorzárlatai is a régi stílusú népdalokat idézik), a 2-zongorás *Szonáta* nyitótételének főtémája, a *Szólószonáta* IV. tételében az első rondóepizód pentaton gerincű dallama (101–108. ütem) vagy a *Zene* IV. tételének rondótémája. Némely dallam az ereszkedő dallamvonalú siratók stílusára emlékezteti a hallgatót (a *Concertóban* kettőt is találunk belőlük: az első tétel lassú bevezetőjében és az *Elegiában*). Az új magyar népdalstílus jegyeit fedezhetjük fel a 2. *zongoraverseny* nyitótételének hatalmas ívű főtémájában⁴³ – s ennek III. tételbeli változatában –, az 1. *zongoraverseny* zárótételének főtémájában vagy a *Zene* II. tételének főtémájában. A verbunkos stílus elemeit elsősorban hegedűdallamokon figyelhetjük meg, amelyek mindig kezdőtémákként szerepeltek az egyes művekben: ilyen a *Hegedűverseny*, a *Szólószonáta* vagy a *Kontrasztok* nyitótémája, valamint a *Divertimento* harmadik tételének kezdőtémája (itt kivétel a 3. *zongoraverseny* nyitótémája s a *Divertimento* második tételének „verbunkos-témája”, amelyek szerkezete nem tekinthető strofikusnak).⁴⁴

Gyakrabban román, ritkábban szlovák vagy arab hatást regisztrálhatunk a bartóki dallamstrófák stílusát tekintve. Román hatásról tanúskodik a *Kontrasztok* két témája: az első tétel melléktémája (kontraszttemája, mely a 30. ütemben kezdődik) és a zárótétel második rondótémája (vagy, más elemzésben, a rondótema strófájának második fele [18–29. ütem]), a 2-zongorás *Szonáta* szonátarondó formájú III. tételének főtémája (rondótémája), a 6.

⁴² Érdeemes megjegyezni, hogy Bartók népdalfeldolgozásaiban is több a C osztályú dallam, mint amennyit az azok népzenei, valóságos előfordulási aránya sugallhatna. Ráadásul Bartók kifejezetten vonzódott egy-egy dallam általa érdekesnek talált, sőt, különleges változata iránt, s ezeket dolgozta föl (lásd Lampert Vera, „Bartók's Choice of Theme for Folksong Arrangement: Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartók's Works”, *Studia Musicologica* 24 [1982]: 401–409).

⁴³ Petersen/*Tonalitűt*, 151–153; Somfai/*Statikai tervezés*, 176.

⁴⁴ A *Divertimento*-témák elemzéséről lásd még Bónis/*Verbunkos*.

vonósnegyes. Burletta tételének triórészében megjelenő dallam sorai.⁴⁵ A *hora lungă* stílusát idézi a 2. *hegedű-zongoraszonáta* visszatérő dallama⁴⁶ és a 4. *vonósnegyes* III. tételének témája.⁴⁷ A strofikusnak tekinthető dallamok közül szlovák hatás érezhető az 1. *zongoraverseny* első tételének mottószerű dallamán. (az 1., 2. próbajelnél), s arab hatás a 4. *vonósnegyes* zárótételének első témáján.

Gyakori, hogy Bartók egy-egy témában kifejezetten „elrontja” a népdalstílust azzal, hogy egy-egy fontos jellemvonását más stílusával helyettesíti: keveri a dallamstílusokat. Bár a *Szólószonáta* nyitó dallama a verbunkos stílus elemeit hordozza, sajátosan bartókiává válik a verbunkos stílusra nem jellemző 3/4-es lökötésével. A *Concerto* bevezetőjében hangzó siratóhangulatú dallamot formája a régi stílusú dallamokkal, 5-ös főcezurája pedig az új stílusú dallamokkal rokonítja. Egy másik tanulmányomban olyan Bartók-strófákat idéztem, amelyek dallamai több nemzetiség népzenejének ismertetőjegyeit hordozzák.⁴⁸ A dallamstílusok keverése reflexszerű komponálási módnak tűnik (mint a *Kontrasztok* III. tétel közép részében), néha azonban nem vitathatjuk el Bartóktól a tudatosságot. Olykor Bartók talán külön jelentést is tulajdonított a stílusok keverésének, mint, feltételezésem szerint, a *Concerto* honvág-dallama esetében.

Különös, hogy a zeneszerző legszemélyesebb, legbensőségesebb strófái nem népdalfélék, hanem korálszerűségek. Nemcsak Bartók magánydallamai korálhangulatú melódiák, hanem például a *Concerto* strófába rendeződő, ám nem népdalféle témája: a „Jöjj, népek megváltója...” kezdetű korálra emlékeztető dallam.

A strofikus dallam kísérete

Nem csak a zeneszerző vázlatai nyomán következtethetünk arra, hogy Bartók a népdalszerkezetű dallamokat szinte mindig egy szólamban gondolta el – a vázlatok szinte mindig egyszólamú anyagként rögzítik a zenei témákat, legföljebb csak ütemenként-félütemenként hozzáadott akkordkísérettel –,⁴⁹ hanem a strófaformában megjelenő dallamok kísérete alapján is. Bartók valamennyi népdalszerkezetű dallama esetén maga a dallam kerül a

⁴⁵ Lásd még Kárpáti/Kamarazeneje.

⁴⁶ „Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban” (Somfai/Tizennyolc, 265–269).

⁴⁷ Laki Péter, „Der lange Gesang”, *Studia Musicologica* 24 (1982): 387–400.

⁴⁸ Stachó/Bartók különös honvágya.

⁴⁹ Jól illusztrálja ezt a *Hegedűverseny* főtémájának első néhány vázlata (közli Somfai László, „Három vázlat 1936/37-ből a Hegedűversenyhez”, in Somfai/Tizennyolc, 104–113).

szerző és a hallgató figyelmének középpontjába: a kíséret szinte mindig másodrangú elem. Az alábbiakban a strofikus Bartók-témákat jellemző kíséret-sémákra adok példákat.

Néha a strófaszerkezetbe ágyazódó dallam egyedül, harmóniai kíséret nélkül szólal meg, mint például a *Zene* második tételének főtémája. A strófába rendeződő dallam azonban legtöbbször statikus zenei anyag felett bontakozik ki: kvintkísérettel (mint a 4. *vonósnégyes* V. tételének szilaj főtémája) vagy orgonapont fölött szólal meg (például a 2-zongorás *Szonáta* I. tételének melléktémája). Máskor tartott, egyenletesen váltakozó vagy pulzáló akkordok kísérik (mint a *Tánc-szvit* ritornelljét, a *Hegedűverseny* verbunkos-kezdőtémáját, a 4. *kvertett hora lungă*-témáját), vagy ritmizált akkordok fölött szólal meg (mint a *Zene* IV. tételének rondótémája). Az orgonapontot *ostinato* motívumok erősíthetik (például az 5. *vonósnégyes* Scherzo tételének triójában); máskor az egész téma *ostinato* motívumok fölött bontakozik ki (így a 6. *vonósnégyes* Burletta tételének triószerű középrése, a *Kontrasztok* III. tételének rondótémája, az 1. *zongoraverseny* III. tételének főtémája, a 2. *zongoraverseny* III. tételének 7. ütemben kezdődő új témája, a *Concerto* I. tételét bevezető siratódallam, a *Zene* II. tételének kidolgozási területén kialakuló csattogó dallam és rokona, mely a IV. tétel 150. ütemében indul stb.).

A statikus harmóniai kísérethez – mintegy a statikusság föloldásaként – helyenként ellenpontszólamok járulhatnak, mint például a *Hegedűverseny* és a *Kontrasztok* verbunkos-témái, a *Kontrasztok* I. tételének melléktémája és a III. tételben elhangzó trió témája esetében; a *Concerto* honvág-dallamát pedig hozzáadott imitáló szólamok kísérik a második strófában. Az 5. *vonósnégyes* Scherzo tételében az imitációs szövetbe ágyazott kezdőtéma dallamsorait mindig egy másik szólam veszi át (lásd a 3. kottapéldát). A 2. *zongoraverseny*t nyitó téma dallamsorait polifon, imitációs anyagok kommentálják a dallamsorok elhangzása közötti időben, a *Tánc-szvit* harmadik, magyaros tánc-témáját pedig a 84. és a 93. ütem között (31. próbajel) kánonban dolgozza föl Bartók. A polifon feldolgozásra még egy érdekes példát említhetünk: a *Concerto* Félbeszakított közjátékának első témájával együtt inverze is megszólal az akkordikus kíséret fölött.

Ha a dallamhangok akkordikusak, színező akkordhangokkal együtt hangzanak el (például a 2-zongorás *Szonáta* vagy a 2. *zongoraverseny* nyitó témája, a 3. *zongoraverseny* III. tételének főtémája vagy a *Kontrasztok* III. tételének triótémája a 165. ütemtől). Mixtúrás harmonizálása a *Zene* IV. tételének rondótémája, s így jelenik meg a 2-zongorás *Szonáta* III. tételének főtémája a tétel végén két alkalommal is.

Az éjszaka-zenék magány-dallamai valóban magányosan jelennek meg: ha zongorán halljuk őket, egy-egy szólamok között kitartott hang járul a dallamhoz (*Az éjszaka zenéje*; 2-zongorás *Szonáta*; 2. *zongoraverseny*); a *Zene* III. tételében pedig a cselesztán és szőlőhegedűn játszott magány-dallamot éteri magasságú vonós orgonapontok és glissandók kísérik. Amikor a magány-dallamok visszatérnek a tétel középső része után, körülusogják őket az éjszaka emlékfoszlányai, árnyai.

Van, amikor a széles ívű dallam kísérete balladaszerű atmoszférát terem. A *Hegedűverseny* nyitótémájának hárfakísérete egy énekmondó, bárd történetét vezet be. Talán éppen a verbunkos-strófa visszatéréséből származó rejtett jelentésnek ad kifejező keretet? A régi, boldog idők soha nem térhetnek vissza...⁵⁰

A népdalforma jelentősége és jelentése Bartók életművében

Egy európai zeneszerző számára eltérő útirányok mutatkoztak a nyugati műzenei örökség és a modernség összeegyeztetésére a 20. század fordulóján. Az egymással rivalizáló esztétikai elképzeléseknek azonban közös alapjai is voltak. Így az útkeresés válságos pillanatában központi jelentőségre tett szert a természethez, a természeteshez való ragaszkodás eszméje. Schönberg és Webern szerint az „Új Zene” kibontakozásában „a természet által adott anyag egyre messzebbmenő meghódítása” volt mérvadó.⁵¹ Webern az új zenéről szóló egyik 1933-as előadásában így vall művészet és természet kapcsolatáról:

Mikor... Goethét idéztem, hogy közelebb hozzam Önökhöz művészeti felfogásomat, az azért történt, hogy éppúgy felismerjék a törvényszerűséget a művészetben, mint a természetben. A művészet az egyetemes természet terméke az emberi természet sajátos formájában.⁵²

Bartók művészi útkeresésének kiindulása éppenséggel ehhez hasonló volt. Ő azonban, ellentétben a bécsi iskolával, nem a belső világ, a szemé-

⁵⁰ A rejtett jelentésről lásd Somfai/*Invention* cikkét.

⁵¹ Anton Webern, *Előadások – írások – levelek*: Wilhelm András, vál., szerk. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1983; a továbbiakban: Webern/*Előadások*), 19 (valamennyi felhasználít Webern-idézet Maurer Dóra fordítása). Schönberg és Bartók esztétikájának közös vonásairól lásd Tallián Tibor írását („Bartók and his contemporaries”, in Ránki György, szerk., *Bartók and Kodály Revisited*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 167–181). Tallián rámutat, hogy a három egy generációt képviselő zeneszerző, Schönberg és Webern, valamint Bartók poétikájának közös alapját a(z egyetemes) természet fundamentuma képviseli.

⁵² Webern/*Előadások*, 16.

lyes érzelmek, a személyes tudattalan megjelenítésében s a társadalomból kilépő, a kollektív tudattalan fölé magasuló Én kifejezésében találta meg a hangozók világában történő „egyre nagyobb hódítás”⁵³ lehetőségét. Bartókot a modernitás sajátosan magyar útja, az itthoni társadalmi körülmények realitása által meghatározott irány is a népzene – mint kollektív forrás – fölfedezéséhez vezethette. Ám tudnunk kell, hogy e kollektív jelentés kialakulásával párhuzamosan, vagy minden bizonnyal még éppen azt megelőzve, a népzenei forrás Bartók számára fiatalkorában, e forrás fölfedezésének idején is fontos személyes konnotációval bírt – az *1. vonósnyegyesben* megjelenő himnikus népdalhang személyes, sőt magánjellegű háttéréről–motivációjára például Vikárius László elemzése mutatott rá.⁵⁴

Frigyesi Judit a századfordulós Budapest szellemi életének jellemzésében a közösségi értékek és a realizmus: a társadalomhoz és a nemzethez kapcsolódó eszmék, szellemi termékek kifejezését látja meghatározónak.⁵⁵ A fiatal Lukács György a modern dráma fejlődésének történetében a közösségi funkciót meghatározó szereppel ruházza föl.⁵⁶ Szabó Dezső – korábban Balázs Béla és Kodály Eötvös collegiumi társa – Lukáccsal majdnem egyidőben, 1912-ben, a Nyugat hasábjain *Az irodalom, mint társadalmi funkció* című esszéjében így fogalmaz:

Az irodalom kezdeményező hatását így lehetne összegezni: az író szuggesztív típusokkal és mesével felébreszti az egyénben azt a tudatot, hogy életérdekeivel egy nagyobb közösség tagja. Megsejteti vele azon általános hiányokat és követelményeket, melyeknek egyéni bajai folyományai. Emotív úton beidegzi a közpsychébe azt a pár ideát, melyek az elkövetkező társadalmi kialakulás első rugói. [...] Azt hiszem, hogy csak az olyan irodalmi alkotásnak van gyökere az időben, melynél mind a három kérdésre: az egyéni, a speciálisan irodalmi és a szociális kérdésre – találunk pozitív megállapításokat. Ez a három dolog az, ami az író művésszé, a művet művészté, a művészetet léletté; nélkülözhetetlen magasabb szociális léletté teszi.⁵⁷

A magyar modernitásban (az irodalomban s a képzőművészetben éppúgy, mint a zenében), képviselőinek önmeghatározása szerint, a közösségi-

⁵³ Ezt a kifejezést Webern használja (lásd *Előadások*, 40).

⁵⁴ Vikárius/*Hatás*, 161–166.

⁵⁵ Frigyesi Judit, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (Berkeley: University of California Press, 1998), 95.

⁵⁶ Lukács György, *A modern dráma fejlődésének története*. Kőszeg Ferenc, szerk. (Budapest: Magvető Kiadó, 1978). Lukács műve 1911-ben jelent meg.

⁵⁷ Szabó Dezső, „Az irodalom, mint társadalmi funkció”, in *Nyugat 1908–1929. Válogatás – viták, programok, kritikák*. Kenyeres Zoltán, vál. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988), 151, 156.

nemzeti művészet és a realizmus követelményei együtt vezették el Bartók generációját a népművészet tanulmányozásához. Lechner Ödön szavai Bartók gondolataira rímelnék:

A magyar nemzeti stílus igenis megvan a magyar népnél; mégpedig határozottan felismerhetően. A járatos szem hamar megtalálja jellegzetes vonásait. Abban a szűk körben, ahol a nép az ő kis szükségleteit elégíti ki, bámulatosan kifejlődött és meghatóan konzerválódott e formanyelv mind a mai napig. Nálunk ezt a magyar népstílust meg kell találnunk, mint valamely nyelvet; mint ahogy megtanultuk a görög népstílust...⁵⁸

Azok a zeneszerzők, akik a múltban (tudatosan vagy ösztönösen) nemzeti zenei stílust akartak létrehozni, hazájuk paraszti vagy félpaszti zenei termékeiben kerestek inspirációt. ... talán Csajkovszkij ért legközelebb ahhoz a célhoz, hogy zenéjében visszatükrözze hazájának teljes zenei szellemét.

A mi esetünk, modern magyaroké, más. Mi megérettük a paraszttzene hatalmas művészi erejét, annak legérintetlenebb formáiban – azt az erőt, amellyel útnak lehet indítani és ki lehet fejleszteni egy olyan zenei stílust, amelyet még legapróbb elemében is áthat ennek a tiszta forrásnak éltető ereje.⁵⁹

Ezzel szemben a bécsi iskola képviselői nem a társadalmi alkotások tanulmányozásában, hanem a szubjektív világ érzéseinek, vágyainak felszínre hozatalában találták meg a lehetőséget a zene megújítására.⁶⁰

Amint korábban utaltam rá, Webern a zenét az egyetemes természet termékének gondolja, de az ehhez való alkalmazkodást nem a társas-társadalmi, hanem az általánosan, vagyis biológiai-lélektani módon értelmezett emberi természet kifejezése révén tartja lehetségesnek. A zene történeti fejlődését az általános (s nem a társadalmi) emberi kifejezés és a természetes szelekció (vagy ahogyan maga Webern megfogalmazza: „a fül érzékére vonatkozó törvényszerű természet”)⁶¹ termékének tekinti: szerinte a

⁵⁸ A Lechner-idézet forrása: *A szecesszió*, Pók Lajos, szerk. (Budapest: Gondolat, 1970), 463. Idézi Kárpáti János, „Szecesszió a zenében: Bartók I. vonósnygyese”, in *Bartók-analítika*, 209.

⁵⁹ A Bartók-idézet forrása: *BBII*, 185.

⁶⁰ Érzékletes megfogalmazását találjuk ennek Alban Berg egy fiatalkori levelében: „A természet szépségéhez, igazságához és nagyságához azonban már rég felnőttem. Ez lett létem alapja! [...] Vannak azonban olyan dolgok, amelyeket nem lehet a természet mértékével mérni – dolgok, amelyek kizárólag az emberi szellemből származnak és messze túlnőnek a materiális világon – dolgok, amelyek talán csak a *vágyban* válnak valósággá, mikor a magasztos és a szép, a jó és a bölcs, s az, amire vágyunk, valósággá lett. [...] A muzsika ilyen – és néhány olyan költői alkotás, amely – vágyteli szívvel fródott!” (levél Hermann Watznauerhez, 1906. október 18., vö. *Alban Berg: Írások – levelek – dokumentumok*, Várnai Péter, ford. [Budapest: Zeneműkiadó, 1965], 10, 11, a kiemelés eredeti).

⁶¹ Webern/*Előadások*, 40.

zenei formák létrejötteinek alapja a lehető legmegfoghatóbb kifejezésre való törekvés.⁶² E folyamat során az ember (biológiai) természetének újabb és újabb törvényszerűségeit fedezzük föl.

És mivelhogy a hang a fül érzékére vonatkozó törvényszerűség, és olyan dolgok történtek, amelyek korábbi századokban nem léteztek, és egyes vonatkozások kiestek anélkül, hogy ez sértette volna a fület, más törvényszerűségeknek kellett létrejönniök... – Olyanfajta harmóniafűzések születtek, melyek megingatták az egy alaphanghoz való viszonyítást.⁶³

Jól érzékelhető, s az ideológiai alapok nyomán érthető a különbség a bécsi iskola és a kortárs magyar művészgeneráció útkeresésében. Figyelemre méltó tény azonban, hogy Schönberg és köre ugyanazokat az értékeket kereste az új zenében, mint Bartók. A közös pont a logikus előrehaladást, egyszerűsödést, letisztulást kialakító természetes szelekció működése. A népművészet felfedezésének ezért nemcsak ideológiai, hanem esztétikai jelentősége is volt az új magyar művészgeneráció számára. Jól tükrözik ezt Lukács György Balázs Béláról írott gondolatai:

Balázs Béla, mert alapérzése egy a differenciáción keresztülment, újra elért és a differenciációt magába foglaló primitívség, itt egy formai primitivitásra törekszik: a lelki megtörténést egyetlen pillanatra redukálja, arra a pillanatra, amelyben a tisztán nyilvánvalóvá lett sors betölti a léleknek színpadát, és ennek a pillanatnak azután a beléje összpontosult, a végtelékig koncentrált bensőség ad érzéki súlyt, színt és körvonalat. Ezért közelíti meg néhány verse nyelvben és ritmusban annyira a népdalt, mert hiszen az is legmonumentálisabb hatásait ilyen szófukar összevonásoknak köszönheti.⁶⁴

Bartók sorai Lukács gondolatait visszhangozzák: „a parasztzene a maga érintetlen alkotásaiban oly felülmúlhatatlan fokát mutatja a zenei tökéletességnek és a szépségnek, amelyet a klasszikusok nagy művein kívül sehol nem találhatunk”;⁶⁵ „ezek a dallamok a legmagasabb művészi tökéletesség megtestesítői. Valósággal példái annak, miként lehet legkisebb formában, legerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot legtökéletesebben kifejezni”.⁶⁶ Ugyanakkor Webern eltérően értékelte a népdal esztétikumát, s

⁶² Webern/*Előadások*, 34.

⁶³ Webern/*Előadások*, 48.

⁶⁴ „A vándor énekel. Balázs Béla költeményei”, in Lukács György, *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Tímár Árpád, szerk. (Budapest: Magvető Kiadó, 1977, 471–475), az idézet helye: 473.

⁶⁵ *BBI/I*, 185.

⁶⁶ *BBI/I*, 139. A kiemelés eredeti.

a népzene a Schönberg-iskola zenéje ezért sem fogadhatta be: „[a] periódus azonban... csak *egyik* formája a zenei gondolat kifejezésének..., méghozzá a kezdetlegesebb, mely mindenekelőtt a népdalban található”.⁶⁷

A népzene természeti, ösztönös megnyilvánulásának hangsúlyozása révén könnyen megérthetjük Bartók attitűdjét saját „ösztönszerűen” működő alkotófolyamataival kapcsolatban. Bartók szerint a parasztzene „*tulajdonképpen nem más, mint városi kultúrától nem befolyásolt emberekben öntudatlanul működő természeti erő átalakító munkájának eredménye*”.⁶⁸ De Bartók, szemben a bécsiakkal, nemcsak a népzene jellemző ösztönös alkotómunkának tulajdonít különös értéket. Esztétikájában – népzenéről vallott elképzeléseinek ismeretében logikus következetességgel – a népzeneben megnyilvánuló alkotóerő, „szellem” hatása is egyenértékűnek tűnik föl a hagyományteremtő klasszikusok zenéjével.

Vikárius László sajátos párhuzamról ad számot Bartók saját kortársairól írott jellemzései és a népzene fejlődésének a komponista által föltételezett kategóriái között.⁶⁹ Részletesen érvel amellett, hogy a népzene evolúciója és a zeneszerzők szakmai előrehaladása párhuzamba vonható Bartók ezekről alkotott értékítéletei nyomán. Bartók kortársairól szóló, 1921-ben közölt jellemzéseiben értékítéletes felhang jut felszínre, amikor először a zeneszerzőtársak zenei kiindulását, iskolázottságukat írja le, kezdeti mintaképeiket, majd megpróbál kimutatni valamilyen új, kortárs stílusirányzatból érkező hatást munkásságukban, végül pedig újabb befolyások eredményeiről ad számot. A magyar népzeneben a Bartók-rend szerint elkülönülő régi („A” osztály) és új stílus („B” osztály) különbsége nemcsak a stílusok jellemvonásaiban, hanem korukban is megmutatkozik. E két – értékítélet szerint „fő” – típusba beépülni nem képes vagy a paraszti kreativitás szempontjából saját alkotásnak nem tekinthető dallamok kerültek a „C” osztályba. A „C” osztály dallamai közül mind a nótastílusú, mind az „idegenszerű” dallamok kiközösítése Vikárius szerint éppoly radikális állásfoglalás, mint például Dohnányi jellemzésében a burkolt elmarasztalás, ítélet („tulajdonképpen új nincs a zenéjében, stílusa alapjában véve a nagy németek [...] epigonjáié, mint egyéni vonás csupán a stílusok keverésének mikéntje jelentkezik”).⁷⁰ Kodály jellemzése komoly méltatásnak hat Dohnányié mellett: pályatársa önál-

⁶⁷ Webern/*Előadások*, 32 (a kiemelés eredeti). Érdekes fölhívni a figyelmet, hogy Webern gondolata egyben a népdalszerkezet és a klasszikus periódus kapcsolatát is megvilágítja saját formatanában.

⁶⁸ *BBI/I*, 139. A kiemelés eredeti.

⁶⁹ Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 37–45.

⁷⁰ *BBI/I*, 120.

ló egyéniségként tűnik fel, aki képes volt „eljutni” műveiben egy olyan termékeny stíluszintézisre, amikor is egy bár idegen, de különösen értékesnek tekintett stílus: a parasztzene nyelve a komponista anyanyelvévé abszorbeálódott.

Bartók önmaga mellé helyezte Kodályt az egyéniség és eredetiség tekintetében.⁷¹ A termékenyítő stílus, a parasztzene anyanyelvi szintű befolyását mindkettejükénél a normatív, értékítéletes megközelítésben elemezhetjük. Bartóknak az az elképzelése, hogy a komponálás során ösztönösen, nem tudatosan használta föl tudását a népzeneről (bár alkotásaiban természetesen minden tudós elemzőnél pontosabban fölismerte a népzenei hatást), nem mást tükröz, mint a parasztzene saját nyelvvé formálását.

⁷¹ Lásd önéletrajzában (1921–1923), *BBI/I*, 31–35. Kodály jellemzésében minden bizonnyal saját magáról is szól – lásd erről Somfai/*Módszere*, 12.

A szerzőkről

Dr. Bagdy Emőke DSc

tanszékvezető egyetemi tanár, pszichológus

Károli Gáspár Református Egyetem

Dr. Béres András

gyermekorvos, Kaposvár

a Mosolygó Kórház Kutató Csoport vezetője (Smiling Hospital Research Team -ShoRt)

Boldog Péter

az SZTE TTIK II. évf. biológia szakos hallgatója,

a Mosolygó Kórház Alapítvány Csongrád megyei koordinátora

Dohány Gabriella

a szegedi Tömörkény István Gimnázium és Művészeti Szakközépiskola egykori növendéke, 22 éve az intézmény ének-zene tanára és a nemzetközileg is elismert leánykarának vezetője

Dr. Dombi Józsefné dr. CSc

a neveléstudomány kandidátusa, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet

Ének-zene Tanszékének főiskolai tanára

Dr. Erős Istvánné dr.

az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszékének főiskolai docense

Dr. Hatice Onuray Eğilmez

az Uludag Üniversitesi, Bursa (Törökország) Zenei Tanszékének tanára

Özgür Eğilmez

az Uludag Üniversitesi, Bursa (Törökország) Zenei Tanszékének tanára

Dr. Király Zsuzsánna

szolfézstanár-kutató, a Helsinki Egyetem doktorandusza (PhD)

a finn Kodály Társaság elnöke

Dr. Maczelka Noémi DLA

zongoraművész, az SZTE JGYPK Művészeti Intézetének vezetője,

Ének-zene Tanszékének tanszékvezető főiskolai tanára

Dr. Ordasi Péter DLA

karnagy, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet

Ének-zene Tanszékének főiskolai docense

Rákai Zsuzsanna

muzikológus, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet

Ének-zene Tanszékének főiskolai tanársegéde

Sándor János

kétszeres Jászai Mari-díjas rendező, Érdemes művész, a Szegedi Nemzeti Színház ny. főrendezője

Stachó László

zenetudós, pszichológus, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem doktorandusza, az SZTE Zeneművészeti Karának oktatója

Vargay Adrienn

az ELTE PPK IV. évf. pszichológia szakos hallgatója,
a Mosolygó Kórház Alapítvány budapesti programkoordinátora

Mellékletek

A tanszék eddigi kiadványai

**A BAROKK KOR
INTERDISZCIPLINÁRIS MEGKÖZELÍTÉSE
A BACH ÉVFORDULÓ JEGYÉBEN**

Tanulmánykötet

Szeged
2001

Tartalom:

Kamp Salamon: Johann Sebastian Bach és a kereszt teológiája

Jancsóvics Antal: Korálfeldolgozások J. S. Bach műveiben

Frank Oszkár: A Bach prelúdiumok formálásmódja

Dombi Józsefné: A Bach reneszánsz kezdete

Meszlényi László: A barokk zene historikus elődása

Maczelka Noémi: Bach kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével

Réz Lóránt: J. S. Bach: G-moll fantázia BWV: 542 harmóniavilága

Szabó Tibor: A barokk kultúrfilozófiája

Fáyné dr. Dombi Alice: Comenius és a sárospataki könyvkiadás

Pukánszky Béla: Gyermekfelfogás a barokk korban

Gyémánt Csilla: Barokk életérzés, barokk dráma- és színházművészet

Rákai Zsuzsanna: Széljegyzetek J. S. Bach és a manière française kapcsolatához

Sziklavári Károly: Kelet-Közép-Európa dallamvilágának nyomai Johann Sebastian Bach-kantátákban

**TANULMÁNYKÖTET
AVASI BÉLA ÉS FRANK OSZKÁR
80. SZÜLETÉSNAPIJÁRA**

Szeged, 2002.

Tartalom:

Avasi Béla publikációi

Avasi Béla: Szűkített prím

Avasi Béla: A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fugáiban

Avasi Béla: A magyarországi tekerő hangkészlete

Frank Oszkár főiskolai tanár szakmai életútja

Frank Oszkár: Debussy-prelűdök elemzése I–IV.

Frank Oszkár: Liszt szimfonikus művei

BARTÓK-VERDI

Tanulmánykötet

Szeged, 2002.

Tartalom:

Frank Oszkár: Bartók: Szvit op. 14.
Csehi Ágota: Bartók alkotómunkássága a mai Szlovákia területén
Maczelka Noémi: Bartók–Reschowsky: Zongoraiskola
Ordasi Péter: Kísérlet a párnás táncdal szövegének értelmezésére
Rákai Zsuzsanna: „Állj közénk és mondjuk, hála égnek! Még van lelke Árpád nemzetének.” Az „új magyar zene”, a közönség és a kritika a 20. század első évtizedeiben
Stachó László: A bartóki generáció után: Paradigmaváltás a népzene kutatásban?
Altorjay Tamás: Az énekhangok kezelése G. Verdi művészetében
Sándor János: Verdi, az operaszínpad királya
Gyémánt Csilla: Hugo és Verdi – Giuseppe Verdi zenedramaturgiája
Dombi Józsefné: Verdi: Requiem
Dombi Alice: Franz Werfel: Verdi regénye a narratív tartalomelemzés tükrében
Szabó Tibor: Verdi szűkebb hazája: La Roncole di Busetto

ZENEI KONFERENCIÁK ELŐADÁSAI

Tanulmánykötet

Szeged, 2003

Tartalom:

Dombi Józsefné: Kodály látogatásai és műveinek előadása Szegeden a XX. sz. első felében
Erős Istvánné: Kodály-módszer, Kodály-konceptió, Kodály-filozófia
Dombi Józsefné: Schubert Zselőzen
Frank Oszkár: A Schubert-dalok zenei kifejezőeszközeinek áttekintése
Sándor János: Schubert és a színpad világa
Sziklavári Károly: Schubert hungarizmusai
Maczelka Noémi: Brahms, a zongoraművész- és tanár
Csehi Ágota: Bartók zongoraművészetének és zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról
Judita Kučerová: Besonderheiten der Volkskultur und der Musikfolklore in der Tschechischen Republik
Wolfgang Zawichowski: Das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern
Pirkko Martti: Allusions in Music for Advertising
Pirkko Martti: New Challenges of Music Education
Jane Solose: Bach's Seven Solo Harpsichord Concerti
Kathleen Solose: Reconciling Tradition and Innovation: the Sonata Romantica Op. 53 no 1. of Nicolai Medtner

A ZENEI NYELV ÉS A TÁRSADALMI IGÉNY KÖLCSONHATÁSA

Tanulmánykötet

Szeged, 2005

Tartalom:

Yngve Ness: Die Romantische Ästhetik in Wagners „Tristan“

Wolfgang Zawichowski: Die Anfänge der Tanzmusik in Wien im 19. Jahrhundert

Judita Kučerova: Die Folkloreninspirationen und musikalisches Schaffen für Kinderchöre in der Tschechischen Republik

Bård Dahle: The music educational system in Norway with emphasis on Volda University College and the music communications subject

Esther Nott: The educational system in New South Wales, Australia

Csehi Ágota: Az instruktivitás és a népzene szerepe a képességfejlesztésben

Sándor János: Aki a zenét színekben álmodta

Ordasi Péter: Kocsár Miklós vokális stílusának jellemző elemei

Maczelka Noémi: A szegedi iskolarendszerű zongoraoktatás történetének összefoglalása

Dombi Józsefné: Liszt szegedi vonatkozású hangversenyei és átiratai

Frank Oszkár: Liszt Petrarca-sonettjei

Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Frank von Biber (Jindřich Ignác František Biber) (1644. augusztus 12. – 1704. május 3.)

Rákai Zsuzsanna: Globalizáció és hagyomány – Az ideológia szimulációja

ZENE- ÉS MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET

Tanulmánykötet

Szeged, 2006

Tartalom:

Cecilia Franchini: La generazione dell'ottanta; uno sguardo a Casella e Malipiero

Dorottya Marosvári: Bewegliche Klavierstunde

Maczelka Noémi: Az informatikai és kommunikációs eszközök szerepe a zenei nevelésben

Rákai Zsuzsanna: Mozart: F-dúr vonósnégyes KV. 590

Horváth-Varga Mónika: Mozart itáliai utazásai

Sándor János: Az első magyar operák Szegeden

Laczi Júlia: Reflexiók a II. Országos Énekpedagógiai Konferenciára

Ordasi Péter: Csodafüv szarvas. Kocsár Miklós műve néphagyomány és a huszadik századi líra keresztútján

Erős Istvánné: A mai művészet harmas utárvízuma

Stachó László: Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?

Dombi Józsefné: Liszt oroszországi hangversenyei Sziklavári Károly: Vörösmarty és Liszt – Vörösmarty és a muzsika

Kovács Gábor: Tánc a farkas torkában. Az itáliai táncművelés Bethlen Gábor udvarában

Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Franz Biber Missa Salisburgensis és Missa Bruxellensis műveinek összehasonlítása

MOZART-LISZT-BARTÓK

Tanulmánykötet

Szeged, 2007.

Erős Istvánné: Mozart-szerenádok, a Gran Partita (K. 361)
Sándor János: Fésületlen gondolatok Mozart két operája ürügyén

Judita Kučerová: Amadeus – Der Internationale Wettbewerb für junge Pianisten bis 11 Jahre

Illés Mária: Liszt: Christus – Egy „Oratorio Latino” a XIX. században

Maczelka Noémi: Bartók Mozart-játéka és instruktív kiadványai

Csehi Ágota: Bartók műveinek és előadóművészetének fogadtatása Szlovákiában és Csehországban

Sziklavári Károly: Egy ifjúkori szintézis: a Kossuth szimfóniai költemény

Dombi Józsefné: Mozart, Liszt, Bartók hangversenytipusainak jellemzői

Szabady Magdolna: Szubjektív élmények a mentálhigiéné és a zenetanítás kapcsolatáról

Szabady Józsefné: A magyar nyelvű magánénekoktatás története nyolc város adatai alapján

Yngve Ness: The power of art

Kövári Réka: Zenei történet és népzene – egy XVIII. századi csíki ferences kézirat dallamai a népzenei gyűjteményekben

Marosvári Dorontya: Maurice Ravel: Klavierkonzert in G-dur (Analyse des zweiten satzes „Adagio”)

Varjasi Gyula: Bartók Béla Békés megyei kapcsolatai

Ordasi Péter: Bartók Béla stílusának elemei Kocsár Miklós kórusművében (A tűzciterák [1973] című kórusműve alapján)

Pekka Viljunen: A new tradition for piano instruction in class teacher education, a study in computer enriched learning environments

Szegedi Tudományegyetem
Juhász Gyula Pedagógusképző Kar
Ének-zene Tanszék

M e g h í v ó

Kodály Zoltán születésének 125., Edward Elgar
születésének 150., Ránki György születésének és
Edvard Grieg halálának 100. évfordulója
alkalmából rendezendő konferenciára és
hangversenyre, melyet
2007. október 10-én (szerdán).

rendezünk a Tanszék Hattyas sor 10. sz. alatti
épületének 821-es termében

A rendezvényt a Szegedért Alapítvány
támogatja.

A konferencia védnöke:
Prof. Dr. Galambos Gábor
egyetemi tanár, dékán

Program:

Október 9. (kedd) 11 óra Prekonferencia
(Hattyas sor 10. 821.)
Október 10. (szerda) 8 óra Konferencia
(Hattyas sor 10. 821.)
19 óra Hangverseny
Egyetemi Aula (Dugonics tér)
A konferencia programja:
(Hattyas sor 10. I. em. 821.)

11.00 A Prekonferenciát megnyitja:
Dr. Maczelka Noémi főiskolai tanár

Elnök

Laczi Júlia művésztanár

- 11.10 Oszgur Egylmezz: The Turkish Instrument:
Baglama
11.30 Rákai Zsuzsanna: Nemzetkép Kodály kórus
művészetében
11.50 Varjasi Gyula: Kodály és Vaszy dalai
12.10 Dombi Józsefné: Kodály és Ránki zongora-
művei

8.00 A konferenciát megnyitja
Vajda Júlia

Liszi-díjas operaténés, Szeged Város Kulturális
Bizottságának tagja, tanszékünk egykori hallgatója

Elnök

Dr. Erős Istvánné dr. főiskolai docens

- 8.10 Ordási Péter: A tengelyrendszerű funkció:
gondolkodás példái Kodály Zoltán műveiben
9.00 Dohány Gabriella: Spontán zenei affinitás
mérése a középiskolások körében a Kodály
emlékévben
9.20 Sándor János: „Magyarnak lenni, tudod
mit jelent?” – gondolatok Kodály Háy
Jánosáról

Szünet

A szünetben a tanszék új
kiadványát bemutatja
Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár

- 10.00 Erős Istvánné: Elgar csellóverseny
10.20 Hatice Onuray Egylmezz: Old Ottoman
Military Music Band „Mehter”
10.45 Szabady Józsefné: Morzsák Kodály
Zoltán asztaltársaságáról
11.05 Sziklavári Károly: Grieg Lírikus darabjainak
harmonizálásáról

Szünet

Elnök

Dr. Maczelka Noémi főiskolai tanár

- 12.00 Király Zsuzsánna (a finn Kodály Társaság
elnöke): Prima vista a kodályi
alapelvek tükrében
12.30 Stachó László: Kodály. az (a)politikus
12.50 Boldog Péter - Vargay Adrienn:
A művészetek gyógyító hatása

- 19.00 Hangverseny
Kodály és évfordulós zeneszerzők
műveiből
Egyetemi Aula (Dugonics tér 13.)

M e g h í v ó

Szeretettel meghívjuk
 az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszékének
 Kodály (1882-1967), Grieg (1843-1907),
 Ránki (1907-1992) és Ravel (1875-1937) évfordulók
 jegyében rendezett konferenciájának
 záró hangversenyére,

melyet 2007. október 10-én 19 órai kezdettel
 az SZTE Aulában (Szeged, Dugonics tér 13.)
 rendezünk.

Műsor

Kodály Zoltán: Ének Szt. István királyhoz
 SZTE JGYPK Vegyeskar – vezényel: Dr. Kovács Gábor
 Kodály Zoltán: A csitári hegyek alatt – Magyar Népzene X. k.
 Szabó Zsuzsanna IV. évf. – ének
 Kodály Zoltán: Kit kéne elvenni? – Magyar Népzene I. k.
 Varjasi Gyula – ének
 Kodály Zoltán: Nausikaa
 Kumbor Alma II. évf. – ének
 E. Grieg: Solvejg dala
 Nagy Szabina I. évf. – ének
 E. Grieg: Szerettek
 Kumbor Alma II. évf. – ének
 Ránki György: Pomádé király új ruhája – Pomádé áriája
 Sallai Endre II. évf. – ének
 Kodály Zoltán: Szonatina
 Dr. Pukánszky Béla – gordonka
 Kodály Zoltán: Kocsi, szekér – Magyar Népzene III. k.
 Ne búsuljon senki menyecskeje –
 Magyar Népzene X. k.
 Laczi Júlia – ének
 Szatmári Géza: Két dal
 Szabady Józsefné dr. – ének
 Kodály Zoltán: Marosszéki táncok
 Dr. Maczelka Noémi – zongora
 Kodály Zoltán: Hány János – Toborzó
 Németh József – ének és az SZTE JGYPK Férfikara
 vezényel: Dr. Kovács Gábor

Zongorán közreműködik: Bereczkiné Gyovai Ágnes
 Joóbné Czifra Éva
 Dr. Dombi Józsefné
 Dr. Maczelka Noémi

Tartalomjegyzék

Bevezetés	5
Rákai Zsuzsanna: „MAGYARORSZÁG CÍMERE”	9
Sándor János: „MAGYARNAK LENNI: TUDOD MIT JELENT?” (Gondolatok a Háry Jánosról)	19
Ordasi Péter: A TENGELY RENDSZERŰ FUNKCIÓS GONDOLKODÁS PÉLDÁI KODÁLY ZOLTÁN MŰVEIBEN	23
Dohány Gabriella: SPONTÁN ZENEI AFFINITÁS MÉRÉSE A KÖZÉPISKOLÁSOK KÖRÉBEN A KODÁLY EMLÉKÉVBEN	48
Dombi Józsefné: KODÁLY ÉS RÁNKI ZONGORAMŰVEI	62
Erős Istvánné: EDWARD ELGAR: E-MOLL CSELLÓVERSENY (OP. 85)	70
Király Zsuzsánna: ALOHA E-SOLFÈGE. RESEARCH FOR THE WEB MUSIC EDUCATION	73
Hatice Onuray Egilmez: THE OTTOMAN MILITARY BAND “MEHTER”	90
Hatice Onuray Egitmez: ULUDAG UNIVERSITY FACULTY OF EDUCATION MUSIC EDUCATION DEPARTMENT	99
Özgür Egilmez: PLAYING STYLES OF TRADITIONAL TURKISH INSTRUMENT (BAGLAMA) ACCORDING TO REAGIONS IN TURKEY	111
Maczelka Noémi: KULTÚRA ÉS OKTATÁS – AZ ISKOLAI KULTÚRAKÖZVETÍTÉS NÉHÁNY PROBLÉMÁJA (Ahogyan én látom)	121
Vargay Adrienn–Boldog Péter–Dr. Béres András: BEMUTATKOZIK A MOSOLYGÓ KÓRHÁZ ALAPÍTVÁNY – A MŰVÉSZETEK GYÓGYÍTÓ HATÁSA	126
Bagdy Emőke: VITALITÁSGENERÁTOROK	131
Stachó László: BARTÓK STRÓFÁI	136
A szerzőkről	165
Mellékletek	167

X 66040



173